CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

MADRID 184

ABRIL 1965

C U A D E R N O S
H I S P A N O A M E R I C A N O S

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

184

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
M A D R I D

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. Librería La Universitaria. Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—Don Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro, Grajaú* (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera, 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—Don Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora General de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Santo Domingo* (República Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Boyacá y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador).—Roig Spanish Books. 576. Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (El Salvador).—Don Manuel Peláez, P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas).—Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Guatemala). Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinos. Casa Cural. Apartado núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras).—Librería La Idea. Apartado Postal 227. *Tegucigalpa* (Honduras). Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eixa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52, *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones, *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, 3. *Panamá* (República de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay). — Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú). — Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza Sh. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg 1* (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gereonstrasse, 25-29. *Koln 1, Postfach* (Alemania).—Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (Francia).—Librairie Mollat. 15, rue Vital Charles. *Burdeos* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal). — Stanley, Newsagent Confectioner. 14, Leinster Street (S T H.). *Dublín* (Irlanda)

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 0600

MADRID

Precio del ejemplar	30 pesetas
Precio del número doble	60 —
Suscripción anual (España)	300 —
Suscripción anual (extranjero)	6 dólares

IMPRENTA NACIONAL DEL BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO.—TRAFALGAR, 29.—MADRID-10

INDICE

NUMERO 184 (ABRIL DE 1965)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Seccion de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de GALLEGO.

ARTE Y PENSAMIENTO

VARIOS RETRATOS

POR

VICENTE ALEIXANDRE

EN NEGRO Y BLANCO

(«VIOLETA»)

Tal vez esa mujer
más visible es de noche.
Idos están sus ojos
de día, pues cuando no descansan
—mientras el sol de fuera esplende—
es porque se levantan y quizá cual los de un ave nocturna
se ofuscan a estas luces.

Por eso más visible es de noche,
no sólo porque su oficio vela
por ella y su vigilia,
cuanto porque a esta luz más brillan
con un fulgor no impropio.
Se abren así a su habitación segura,
el aire, ámbito en sombra,
y bajo los faroles de la ciudad son eco
o una interrogación: su punto oscuro.

Es su pupila sólo, bajo la otra materia,
la del pelo caído,
o es el pálido y consecuente mate de la mejilla,
o el humo triste en soplos.
Anillos perezosos
que un destino trazar quisiera incógnito,
desvelando, insinuando,
púdica aclaración de lo siempre evidente.

En la esquina era antaño
como columna débil. Quizá cual reflejada, en ondas trémulas.
Pero cierta en su ámbito.

Si otra sombra pasaba,
masculina esta vez y accesible en las horas,
pronto el fondo veíanse, o no, sólo una sombra, confundida,
allegada perdíase por una calle incógnita.

Pero hoy ya no hay esquina
—son los tiempos distintos—,
ni una farola encima en crisis tenue.
El humo asciende, es cierto,
con su voluta
que no interroga, pues que a nadie responde.
Allí sentada al bar contemplas
no sabemos si esa barra dorada, quizá otros colores,
banderines, papel, barniz, un foco,
mientras alguien su máscara
tiene en la mano y habla.
¿Tú escuchas? Con antifaz prodigas
la verdad de tu rostro, casi oscuro de besos,
pintura o besos dejados por un día,
y detrás aún tus voces.
Enronquecida apenas tu voz suena tras las palabras,
pues si se escucha bien se verá que difieren.
Por un lado lo dicho,
pero detrás la voz —que ella no miente.

Así cansada suena
mientras ríen los dichos,
mientras estos se mojan
en el vino que rebosa el cristal, y aquélla enjuta.

Tu nombre es Luisa o Matilde, pero más brillos busca
quien te dió un día ese otro: «Vïoleta».
Y ese es tu nombre. Flor humilde,
con su siempre pregón,
su humildad; con descaro y modestia.

Modestia, pues que dice
la verdad. ¿O descaro? Un antifaz no oculta
los ojos. Ni disfraza la boca.
Allí los dientes muerden
las palabras, o ríen. Es lo mismo, en sus noches.

DON RAFAEL O LOS REYES VISIGODOS

Pequeño fué, pues tal su sino, y serio, casi serio.
Allí en el pueblecillo, también pequeño y serio,
era un maestro: profesor primario.
Don Rafael. Don Rafael, pequeño, nombre todo,
y de arcángel,
daba su clase, en esta tarde oscura.
Cabeza gruesa, pelo escaso y una mirada azul, limpia o rasgada,
como un cielo lavado por donde a veces pasa un ala nítida.
Había tristeza acaso
cuando don Rafael,
con el puntero en ese mapa dice: «Aquí Jaén,
aquí Sevilla, ésta Málaga, ésta Cádiz... Son ocho provincias».
Y algún niño pensaba: Son las ocho hermanas.
Y veía a Manuela, Filo, Tere, Rosa, Encarna...
Un pueblo blanco gira, pues de noche —si invierno—,
palpitado de estrellas casi es brillos.
Don Rafael sus ojos claros alza.
«A ver tú, Juan, dime los nombres».
Los reyes visigodos. Casi mágicos son aunque erizados.
Sigerico... Alarico... Walia... Turismundo...
Mundo de nombres que de boca en boca
pasan, casi rodados cuando...
«A ver tú, Manolito: los reyes visigodos».
Los reyes visigodos ¿son hombres? Son nombres, y suena a espada,
a armadura el fragor; su arista y picos
chocan: materia, y una voz humana, muy pequeña, infantil,
termina: «... y don Rodrigo.»
Y todos sienten un nombre humano, en ese «don» que a ellos se acerca,
pues estos niños al maestro llaman
«Don Rafael»», y él vuelve la cabeza.
«Don Rodrigo». Y volviérala. Y quién sabe.
Y suave ondula el nombre. Y su sombra final, humana, surte.
Los niños ahí le ven. Casi con su caballo cruza. ¿Por dónde?
Allá por las Asturias, quizá... Quizá fué un sueño.
Y los niños dormidos, frente al maestro, sienten ahí los cascos
tocar en piedra, y alguno oye el relincho.

Don Rafael despierta. «Vamos, pronto, los reyes visigodos».
Y el más pequeño duerme, y es el arcángel
—ay, don Rafael—
quien vela y calla junto a ese mapa, y mudo.

NIÑA A LA VENTANA

(ASUNTA)

Esta muchacha ha visto
crecer, pujar la noche, alzarse el día.
Da su ventana al monte. Un agujero chico,
una flor, un perfume.
Y al fondo la alta sierra.
Pero inmediata vese
la tierra encarnizada, decidida a subir, falda esforzándose
rumbo a la áspera cresta.
Todo un montón de escombros naturales, caídos:
una inmensa pedrea, nunca vista, y quedada.
Y ella, la niña apenas, se asoma quieta y mira,
cada mañana. Hay un verdor entre la fosca piedra.
Son piedras separadas, montón profuso y hosco,
donde no se conocen. Allí cayeron solas, rompiendo el cielo con su peso
horrible.
Y aquí se elevan áridas, sin tierra nunca,
piedra junto a otra piedra, pero nunca fundidas.

La niña mira arriba.
Tiene los ojos claros, con un reflejo íntimo:
azul, azul, sin cielo. La boca seria, y mira
al monte o a la pared que rauda asciende.
¡Tan cerca! Demasiado. Casi su inicio puede tocar tendiendo el brazo.
El pueblo —o lo que hay— está a su vera. Acaso ese montón de piedra
injusta
cayó de un cielo desfondado un día
y aplastó el pueblo: está debajo. Inmensa losa funeral, y un muerto.
el pueblo entero.
Por eso hay unas casas, sólo unas casas junto a la fría montaña:
quedaron fuera y viven.

Y esta niña se asoma. Puede tocar los filos de la abrupta subida.
Y se asoma y no ve sino estos filos.

Y el pueblo muerto yace
debajo, y esta niña,
hija y nieta del pueblo sucedido,
a su orilla pervive, como antes otros, luego otros,
y toca filos arduos y mira el muro que se yergue súbito.
Horizonte de piedra donde llega el aliento: muro o cárcel.
Y la niña está erguida.

MARCIAL, EL REGRESADO

Había vuelto,
para vivir, porque era aún joven.
Pero volvió, para morir.
Le conocí de niño. La tez muy clara.
negros los ojos, de La Mancha, y blanco,
blanco de cal el blanco de sus ojos,
como la casa donde nació, un día, en Criptana.
El pelo negro del chiquillo, hirsuto
de pronto, cuando levanta la cabeza y manda
a los otros: «A jugar a los polis...
y yo el bandido». Quería decir el libre.
Y rebeldes los labios, en su aire un grito
va, y él escapa. Y vuelve, el niño,
sin que nadie le alcance. Siempre libre,
con su jactancia, en que se ve, desnudo,
no a sí, ya entonces: a su amor,
que era ser libre.

Luego las horas y los días, y el grito de verdad en la hora ardiente.
Y la lucha, y la sima,
y el túnel. El mar; por él la luz, la dolorosa libertad
tomada como un resto, y ajena, y suya, sin su ser. Navega.
Años de libertad en más prisión, perdido.
Y al cabo roto y vuelto, llegado en proyección, quizá asestado
a su patria como un disparo desde lejos. ¡Helo!
Aquí. Llegado, aquí, como una bala sobre el pecho o madre
—sola figura—, desnudado un seno,
por recibir su golpe, su llegada, el beso,
la herida. Aquí. Aquí por fin. Lo que quedaba: él, nuevo.

Pero llegó para morir. De pie, muy alto
—su voz entera—, hablando no de ayer. Risueño y joven.
Cayó cual si el amor matase.
Desplomado de amor, besando sólo
con todo el cuerpo el cuerpo palpitante
que le esperaba:
la tierra suya, ahí extendida. Y tumba.

UN LADRON

También tú te has cansado. La mano aún está viva.
Sus yemas finas tienen gastada la piel: tantas
cajas fuertes, claves de arca, cerraduras rozaron.
Los ojos deslumbrados mil veces por el soplete ardido
turbios están, quizá quemados, y descansan, oscuros.
La frente, casi surcada de arruguillas finas;
fruncido el ceño para siempre: usado.
Y el pelo gris oculta pensamientos,
recuerdos, ay, proyectos. El día ardió y él vela.
Una vida son horas, trabajos: pies ligeros.
Un viento: en él, papeles; billetes que ahí pasaron.
La soledad repleta de vida no es tristeza.
Volviendo el cuerpo, intenta dormir. El día amanece.

EL MAL POETA

Recuerdo... Mudo tras el cristal,
pegado allí, mirando, su labio contra el vidrio...
Pálido ese fantasma, encerrado en su aire.

Y era que este muchacho,
nacido no hacía demasiado;
este muchacho, con su pelo claro, su frente, a veces húmeda,
su mejilla cansada, sin haber del todo latido;
este muchacho alegre, infinitamente triste, sin su vida;
este muchacho penoso,

adolorido, encarnado, desencarnado, húmedo,
seco y temblando, y nunca estremecido, y deshecho;
éste que aquí tras el cristal alienta, aspira,
gesticula, no se hace oír, convoca;
este callado desde siglos, recién surgido ayer,
eterno y aún no escuchado; este muchacho futuro
y pasado, y aún no muerto, y sepulto;
éste que no ha nacido, y mira, y parece
mirar,
estar llamando...

EN EL VIENTO

Aquéllos son muy jóvenes.
Algunos pasan, cuerpos ligeros en el aire.
Unos van en volandas con un destino alegre.
En un campo detiénense, extenso y hay jardines.
Edificios enormes, aulas, pizarras, voces.
Otros van incluídos en un viento más bajo,
más lento, y se detienen donde el viento los deja.
Un instante en la boca
de una mina, o aquel sobre la jarcia
de una barca en la ola.
Y más allá aquel otro junto a la puerta férrea
de un horno alto, o queda
en tal pueblín, sentado, con una lezna chica
entre sus dedos. Siguen,
pues el viento va largo. Ahí pasan las mujeres.
Yo las he visto un día quedar sobre los campos,
arrodilladas, el pecho casi a tierra. ¿Rezaban?
Rebuscaban
la oliva. Enero. El viento
seguía. E iban ahí los mudos, también los afligidos,
los siempre incomprendidos, como los que, dolientes,
ahí siguen esperando.

Vi volantes casacas, espadas finas, filos,
y era el brillo fugaz como un relámpago.
Después pasaban lienzos
ligeros o gastados,

las mantas transparentes, por mucho amor usadas,
los pañuelos llovidos, quizá aún el trasunto
de voces, ¿dónde, cuándo? El viento nunca liso
que ondula, crece, silba:
un mundo ahí palpitando.

Son horas o son vidas.
Pero el destino mezcla los hombres. Hay miradas,
lamentos —son más lágrimas—, la lluvia aquí reunida,
mejillas y, arrasado,
el brillo de unos ojos, más ojos, aún más ojos,
que en ese viento cruzan y siguen, y ahí besados.

Algunos son más jóvenes, y el viento hay un momento
que en un borde los deja, muy suave. Oh, sí, sé: es un instante.
Otros van de muy lejos, y aún pasan ahí volando.
Mas si firmes miráis al horizonte, a veces
caen cuerpos, sigue el viento. Más cuerpos. Siempre joven.
Pero el viento, completo, se pierde, sigue. Dentro
se escucha: van cantando.

Vicente Aleixandre
Wellingtonia, 3
(Parque Metropolitano)
MADRID-3

LA MEMORIA DEL ORIGEN

POR

EMILIO SOSA LOPEZ

1

Esta memoria de que hablamos escapa por su esencialidad intelectiva a la constitución del recuerdo. No reposa en historia alguna. Tampoco corresponde al remanente emotivo de una experiencia vital prerreflexiva. Es una noción recóndita, instalada como *dato* de la conciencia entre la percepción puramente refleja de lo irracional y esos primeros contenidos reflexivos de la mente primitiva que se abren paso ya en el proceso representativo de la realidad.

Se trata, pues, de una especie de plano visionario que reasume y sublima los arquetipos del inconsciente, pero otorgándoles un valor de pensamiento. Por medio de ellos el hombre no sólo se identifica introspectivamente con el movimiento fluyente de su propia existencia, sino que procura representar la correspondencia de su actos con el universo mismo, reproduciendo de este modo, ya sea a través de imágenes concretas o actitudes gesticulares, aquel sentido de la realidad que trasciende, como una forma cognoscitiva, de su imaginación.

Esta operación mental tiende a objetivar (y ésta es la función del símbolo) la *relación* dinámica que existe entre la materia de que están hechas las cosas y la forma intencional que éstas asumen en la pura experiencia de la representación simbólica. En el fondo, lo que se intenta verdaderamente en relación al mundo es dar valor de realidad a esa «visión interior» de la conciencia, que funda justamente su noción de realidad en una idea radical del ser. Esta relación gnoseológica importa, de por sí, un acto de proyección creadora. Destaca el sentido de la realidad como una dimensión del espíritu y con ella conforma así su imagen del mundo.

El mundo se convierte, en tal proyección, en el ámbito propio de la intencionalidad de la conciencia; su elementalidad material sirve, en este aspecto, de fundamento objetivo a toda actividad relacional de la mente. Maurice Merleau-Ponty ha descrito este fenómeno de la siguiente manera: «La relación de materia y forma es una relación que la fenomenología llama relación de *Fundierung:* la función simbólica reposa sobre la visión (interior) como sobre un suelo, no porque

la visión sea su causa, sino porque es este don de la naturaleza que el Espíritu, debe utilizar más allá de toda expectativa, al cual debe dar un sentido radicalmente nuevo, y del cual, sin embargo, ha tenido necesidad no sólo para encarnarse, sino aun para ser» (1).

Esto significa que el hecho fundamental de la actividad creadora de la conciencia proviene de esa necesidad trascendental del Espíritu de tener que encarnarse para ser. Por tanto, si la función primordial de la conciencia consiste en representar esta voluntad del Espíritu, su sentido propio del «ser-real» no puede ser otro que el que surge de su misma captación del Espíritu. En ello reposa entonces su *memoria* del ser que, dicho sea de paso, no es más que una memoria del Espíritu que el Espíritu mismo trasciende y recoje para sí en todo acto reflexivo de la conciencia.

Así se entiende que esta memoria tenga el poder actualizante siempre de referir al ser, del cual procede el espíritu, el principio constitutivo y formal de toda realidad, por cuanto se le atribuye, de hecho, a ese ser trascendental la fundamentalidad de cuanto existe o aparece en el tiempo. En otras palabras, que esa idea del principio del fundamento que se plasma imaginativamente en la mente primitiva como un «acto originario de la creación», es lo que proyecta de sí, incluso a través de todos los actos representativos de la conciencia, su propia esencialidad. La idea del ser se difunde así como una ambientación de todo lo real.

Pues bien, de esta comprensión unánime se alimenta originariamente el mito, el cual deriva luego a formas menores y aun locales de explicación de ciertos fenómenos naturales, tanto los que se refieren a la vida tribal como los que se refieren al paraje físico en que se asientan las primitivas sociedades. Pero lo importante para nosotros no es destacar las diversas formas culturales que el mito toma en las adecuaciones posteriores o privativas de cada tribu, cuanto indagar el origen mismo del fenómeno de la representación, o sea, el modo cómo esta nueva visión ontológica de la realidad ha sido determinada en la conciencia humana.

Hoy podemos decir que esa memoria o noción preexistente de la realidad está incursa en la naturaleza misma de la reflexión. Husserl, en este sentido, al aclarar la característica intrínseca de la reflexión, ha señalado que «lo aprehendido perceptiblemente en ella se caracteriza por principio como algo que no sólo existe y dura dentro de la mirada percibiente, sino que *ya existía antes* de que esa mirada lo perci-

---

(1) Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenología de la percepción*, p. 137.

biese» (2). Esto quiere decir que el acto mismo de la percepción reflexiva lleva implícito la noción de una anterioridad. Pero aun así, aun cuando la *reflexión* signifique justamente un «torcer hacia atrás», esto por sí solo no explica lo que ha motivado en el sujeto el principio de la reflexión. Su motivación hay que buscarla entonces en aquellos niveles de una memoria sellada, ya sea en la revelación o «visión originaria» del ser.

Ya hemos dicho que el acto mismo de la captación del ser ha supuesto el paso de la criatura humana de un estado de expectación puramente instintiva a uno de positiva creación cultural, pero con respecto a esta cuestión del ingreso del hombre a la vida consciente, muchos psicólogos o biólogos han sostenido la teoría de una evolución natural y emergente de sus propias emociones, hasta alcanzar la síntesis de un nivel reflexivo. Th. Ribot, por ejemplo, ha indicado que el organismo posee por sí mismo una «memoria» biológica, afirmando en términos generales que «existe una forma inconsciente inferior —sensibilidad orgánica—, que es la preparación y el bosquejo de una vida emotiva superior y consciente» (3).. También, por su parte, W. Koehler ha llamado la atención sobre la existencia de un principio de orientación emotiva que regula y habitúa el comportamiento de todo animal, una especie de «visión» compuesta de elementos experienciales básicos que le permiten reaccionar ante el mundo de un modo coordinado y no siempre librado a la mera circunstancia del azar (4).

Esto indicaría positivamente que existen reacciones en la vida superior consciente que no difieren, en su presupuesto emocional, de las más elementales de la vida animal. Pero la diferencia tan notoria que hay entre el hombre como tal y el reino animal del que procede, es que el hombre es autónomamente un ente objetivador que trabaja, como ha dicho Cassirer, en función de «una inteligencia y una imaginación simbólicas», vale decir, una personalidad que trabaja simbólicamente con la realidad del mundo, no aplicándose únicamente a un orden empírico de la orientación vital, sino forzándola, *re-creándola* en niveles de una comprensión ajenos a todo sentido de inmediata utilidad y aprovechamiento. Esto se observa específicamente en la forma como se da la representación mítica de la realidad. «El mito —indica Cassirer— no sólo está muy alejado de toda realidad empírica; en cierto sentido, está en flagrante contradicción con ella. El mundo que elabora parece un mundo enteramente fantástico. Y, sin embargo, hasta el mito tiene cierto aspecto 'objetivo' y una función objetiva de-

---

(2) EDMUND HUSSERL: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, p. 103.
(3) TH. RIBOT: *La psycologie des sentiments* (París, 1928), pp. 3 y ss.
(4) WOLFGANG KOEHLER: *The mentality of Apes*, cap. VII (London, 1957).

finida» (5). Es que el mito, en realidad, es una representación que participa de una intelección ontológica y no simplemente de las tensiones reflejas de lo sensorial o lo instintivo. En este sentido, el mito procede de íntimas revelaciones que no son meros productos de una sensibilidad orgánica, sino de algo más, de imágenes que corresponden a ciertas categorías del sentir humano elaboradas ya por la inteligencia, que intentan *objetivar* un principio de orientación en el mundo. Ellas configuran, en conjunto, una base de inteligibilidad que sirve al pronunciamiento de los primeros contenidos del lenguaje. Sin embargo, no puede decirse todavía que por las vías de un análisis estrictamente lingüístico se puede llegar a develar la función relacional de la conciencia misma. Esta función es previa a la conformación orgánica del lenguaje.

En verdad, la originaria «comunidad en el ser», de la que suele hablar Cassirer, está alejada o situada más allá de toda consumación significativa de un lenguaje, sea mímico, representativo u oral; porque todo lenguaje, en tanto que comunicación a base de una significación sólo extrae su efecto comunicante no ya del ser mismo, sino de una «comunidad en el sentido». Dicho de otro modo, extrae su poder comunicativo del proceso mismo de la simbolización y no del fundamento ontológico que determina la función relacional de la conciencia. De ahí que resulte propicia esa diferencia, establecida por el propio Cassirer entre el simbolismo *lingüístico* y el simbolismo *mítico*, en la medida en que el primero «conduce a una objetivación de las impresiones sensoriales», mientras que el segundo «conduce a una objetivación de los sentimientos» (6).

De esto se deduce que el lenguaje propiamente dicho no mantiene, a diferencia de la pura ideación mítica, una identidad total con el ser, no lo objetiva ontológicamente, sino que lo expresa o, simplemente, lo describe dentro de esa dimensión sensorial de los objetos, en tanto que el mito, como inteligencia surgida de una revelación, constituye una intelección ontológica pura, irreductible al lenguaje, porque lo rebasa con el sentimiento de una unidad originaria que obra como el fundamento de toda conciencia reflexiva.

Empero, por el camino del análisis lingüístico se puede llegar, sí, a los niveles prerreflexivos o puramente intencionales de la percepción. En este aspecto sus raíces semánticas retroceden al plano más compulsivo del inconsciente humano, pero no revelan por ellas mismas ese principio trascendente que convalida el sentir de lo sagrado o de lo absoluto del ser. Ayudan a interiorizarnos en la contingencia causal

---

(5) E. Cassirer: *El mito del Estado*, p. 58.
(6) *Ibidem.*

de la conciencia, es decir, en esos modos tanto emergentes como sintéticos que permiten reducir a hechos verbales sus propias impresiones sensoriales, pero en nada alumbran sobre el foco visionario de esa «apercepción» intelectiva de la revelación que originó en el hombre su actitud pensante. De donde puede afirmarse que el origen del mito, como intelección del ser, no reposa en las primitivas formas del lenguaje, ni siquiera en aquellas expresiones reflejas de la imitación gesticular; corresponde, en su esencialidad intelectiva, al sentir más radical del hecho ontológico de la conciencia misma.

Que el mito se convierta luego, por la preponderancia cada vez más acusativa del lenguaje, en lo que se expresa, se dice, se cuenta o se relata acerca de un *suceso* que por su excepcionalidad restituye en el hombre la «memoria del origen», sea la presencia majestuosa de una montaña, de una caverna o de un árbol, que instantáneamente asumen la representación del principio genealógico del mundo, ello responde más bien al impulso fáctico de lo mágico. El mito ayuda aquí a estructurar lo que es propio ya de la actitud reverencial del temor o la admiración. Organiza las secuencias del sentimiento, da sentido unitario al proceso relacional de la simbolización. En otras palabras, el transfondo mítico sirve, en este caso, para proyectar una explicación hierofánica del suceso mismo. Pero en tanto el mito comienza a diversificarse en estas clases de explicaciones circunstanciales, su función se especializa. Deja de ser la ideación suprema de una identidad con el ser, para convertirse en lo que Bergson llamó una «función fabuladora». Pasa a configurar así la estructura de una relación, de un relato, con todo el interés que supone el orden relacional de un comienzo y un fin.

2

Pero yendo incluso más allá de esta compulsión mágico-poética en que el mito se culturaliza, su propia raíz ontológica nos lleva, ella por sí, al hecho sorprendente de su aparición en la mente del hombre. Nos lleva al momento numinoso de la revelación, a ese momento en que la criatura participa *extáticamente* en la manifestación unívoca del ser. Nada de lo dado existencialmente puede presumir esta emergencia de un sentido superior de la realidad, pues si lo irracional configura la pura irrepresentatividad, el hecho de la revelación, en tanto que fundamento creativo de la conciencia, no puede ser reducido, dada su incondicionalidad esencial, al mero efecto de una causalidad fisiológica u orgánica. La idea de «realidad», en cuanto comprensión no sólo de la

totalidad del mundo, sino de su procedencia formal y causal de un origen, no puede ser concebida procesalmente, en su absoluta determinación de un comienzo y un fin, como resultado de un sentir indiferenciado o puramente sensorial de un sujeto hasta entonces sumergido en la irracionalidad. Es que la idea de realidad comporta ya una suerte de integración relacional, originada por una proposición del ser mismo en la conciencia todavía difusa en su vaga aprehensión del mundo. La síntesis final; pues, en que se expresa esta idea surge entonces radicalmente de un contraste entre la sensorialidad orgánica de la conciencia y este nuevo «sentir proposicional» que a ella se incorpora. Whitehead ha determinado el carácter de este sesgo proposicional al decir que «semejante sentir no entraña en sí conciencia. Pero —agrega— todas las formas de la conciencia surgen como modos de integración de ese sentir proposicional con otros sentires, ya sean físicos, ya sean conceptuales. En cuanto a la conciencia, ella pertenece a las formas subjetivas de tales sentires» (7).

Esta síntesis implica, por tanto, una *acogida* del ser que por su propia univocidad funda en la conciencia un sentimiento de correspondencia. Tal el carácter de «creencia» que asume el ser en esta experiencia luminosa de la revelación. El ser aparece así como el objeto eterno de toda disposición o realización de la conciencia. Whitehead describe este estado del siguiente modo: «Se denomina *creencia* a un sentir, o se dice de él que incluye un elemento de *creencia* cuando su dato es una proposición y su forma subjetiva encierra, como elemento definidor de su estructura emocional, cierta forma u objeto eterno asociado a cierta gradación de intensidad. Este objeto eterno es el *carácter de creencia*. Cuando este carácter figura en la estructura emocional, entonces, según la intensidad implicada, el sentir es hasta cierto punto una creencia, cualquiera que sea por lo demás su índole» (8).

Resultado de este estado radical de creencia es el mito, y su conformación constituye, por consiguiente, la primera elaboración consciente del hombre acerca de lo real. Mas su recurrencia constante a ese principio originario de creación indica emotivamente la huella de un hecho portentoso. Con esto se dice que el fundamento de la conciencia o su «idea» primordial del ser no es más que la memoria recóndita de una revelación que, en cuanto dato metafísico incorporado al sentir o al pensar, no procede de la mera radicación vital del hombre en el mundo, sino de un hecho epifánico, excepcional, a través del cual el ser

---

(7) Cf. A. N. Whitehead: *Proceso y realidad*, p. 347.
(8) *Op. cit.*, p. 361.

se ha manifestado por primera vez a la criatura humana en toda su proyección y en toda su promesa.

Porque, en verdad, la ancestral animalidad de la que ha surgido biológicamente el hombre, por tratarse de un estado de absoluta indistinción o indiferenciación con el medio exterior, no legitima por sí mismo la posibilidad de conformar una memoria de esta índole, ni siquiera se la puede tomar como base de esos procesos sintéticos que obraron en la criatura hasta determinar en ella su propio reconocimiento no sólo como un «ser puesto en el mundo», sino como una voluntad capaz de orientar el orden *visible* de la realidad al orden *invisible* del pensamiento, tal como lo detalla ya, en sus primeros grados de desarrollo espiritual, su ingreso a lo sagrado. El sentido escatológico que se patentiza en esta operación trasmutativa muestra, desde un comienzo, la existencia de una orientación mental de opuesta dirección a los meros impulsos de la conducta animal.

La sola instauración de esos órdenes inintercambiables entre sí de lo *sagrado* y lo *profano*, que define inicialmente la antinomia del pensamiento arcaico, permite inducir de ella el predominio ideológico de una actitud ya radicalmente reflexiva del hombre, que no puede adjudicarse en sus fundamentos a aquella primitiva indistinción biológica. Por el contrario, sólo es posible admitirla como resultado de una situación de contraste, de desarraigo, sin duda motivada por un suceso ajeno a su radicalidad en el mundo. Es que el hombre como tal ha comenzado por una ruptura, por un distanciamiento con el medio exterior. Su asimilación al orden de lo sagrado indica ya la presencia operante de un espíritu. Porque, de otro modo, la sola inmersión de sus sentidos en la más elemental existencialidad instintiva no pudo depararle por sí, dada su complexión totalizadora, tan luego tal estado de desarraigo y de aprehensión intelectiva del mundo.

Por lo que hoy sabemos, en la irracionalidad del inconsciente no hay distancias ni grados, ni categorías representacionales que puedan servir para distinguir la realidad objetiva de un *orden* y, menos aún, la preeminencia de un sujeto reflexivo. Jung ya ha demostrado el carácter incompatible y limítrofe de su función. «A mi juicio —ha dicho— el inconsciente es un concepto límite psicológico en el que se incluyen todos aquellos contenidos o procesos psíquicos que no son conscientes, es decir, que no están de modo perceptible referidos al yo» (9). Además, el inconsciente repugna siempre la presencia o la actividad de un pensamiento objetivador. A este respecto, la moderna psicología ha venido a mostrarnos hasta qué punto el pensamiento

(9) C. G. Jung: *Tipos psicológicos*, p. 509.

racional no alcanza a modificar ni penetrar siquiera la complexión tumultuosa y multitudinaria del inconsciente. Así es como, sin ninguna alteración, sigue siempre en su nivel tenaz determinando formas de conducta, inclusive en el hombre moderno, que muchas veces, por no decir todas, se oponen y, más aún, se rebelan contra el predominio de la vida consciente. Es decir, que sin cambiar en absoluto continúa actuando en su nivel específico, sin originar por ello nuevas formas de pensar,. aunque sus contenidos arquetípicos, desde el punto de vista de la expresividad sensorial humana, sigan enriqueciendo sus formas lingüísticas, artísticas o religiosas. Pero ontológicamente no aporta ningún medio intelectivo nuevo.

Así ocurre, por todo esto, que cuando se analizan los motivos que pudieron determinar en el hombre inicial la aparición del pensamiento simbólico, no siempre resultan convincentes aquellas teorías que presuponen un paso gradual o emergente de lo inconsciente a la vida reflexiva. Hay algo que no es fortuito en este proceder y que nos lleva a pensar que en aquellos niveles expectantes de la animalidad prehumana ha debido darse no más un acontecimiento ajeno a la dirección intrínseca del mero existir, esto es, un acontecimiento trascendental que conmoviéndolo al hombre en sus raíces emotivas ha dado lugar a un cambio fundamental en sus facultades perceptivas.

Lo esencial e incondicionado de ese hecho supone una suerte de hierofanía. Se trataría, pues, de la manifestación de una realidad *cualitativamente distinta* de todo lo conocido hasta entonces por el sujeto. Refiriendo, en consecuencia, esta manifestación hierofánica a su propia esencialidad, esta reducción gnoseológica nos permite inducir que esa misma manifestación, al evidenciarse en la conciencia, ya traía de sí, configurando igual sentir en el ánimo del hombre, una noción de procedencia, de *anterioridad,* como si proviniera de una realidad que le es propia, y que siendo en lo esencial distinta a todo cuanto existe, no carece por ello del valor absoluto de lo real. Vale decir que se trataría de la presencia misma del ser en su revelación, esto es, en esa *revelación* que proyectada sobre la conciencia, al tiempo que la ilumina, no parece proceder de ningún orden contingente.

Esta particular situación ha constreñido la conciencia a una percepción transintelectiva de lo esencial. La ha abierto a un principio ontológico ajeno a sus percepciones habituales, desarraigándola del mundo, incluso de su propia existencialidad fisiológica. Dicho en un lenguaje heideggeriano, la ha distanciado del ente, en un salto retrospectivo a la esencia del ser, haciéndole ver de esta forma el ser *patente* que hay en el ente, esto es, esa realidad esencial que coexiste con el ente, pero que no es únicamente ente, sino algo más, el ser fundamental

en él. De ahí que se haga necesario siempre distinguir del acto mismo de la revelación en la conciencia «aquello» del ser mismo que escapa a la experiencia gnoseológica, es decir, aquello que con todo ha quedado irrevelado, retraído en el fenómeno mismo de la revelación y que opera, reflejamente, como pura memoria del ser.

En otros términos, que es necesario toda vez distinguir del instrumental cultural que representa simbólicamente en la conciencia arcaica la idea ontológica de un comienzo, lo supuesto que hay en esa idea, es decir, ese orbe *absconditus* del ser mismo, el que pergeñándose en esa dimensión invisible de lo sagrado mantiene irrevelada la naturaleza propia de lo epifánico. La base, por tanto, del hecho de la revelación no es para la conciencia que inicialmente la ha percibido, ni de índole óntica, ni responde su captación a un proceso emergente del propio inconsciente que, de lo contrario, habríase trasmutado por sí mismo en pensamiento.

Todo esto quiere decir que si bien la revelación se ha proyectado sobre el fondo reflejo de la conciencia hunmana, la propia psicología del hombre no constituye su esencia, por más que sean gestos los que primeramente la expresen o reproduzcan tanto en los rituales o en las ceremonias religiosas alusivas. Tales gestos, actitudes, movimientos, secuencias rítmicas, no son en el fondo más que la manifestación de una comprensión afectiva del ser, pero aún así el significado que ellas transmiten en nada se refiere al *basamento vital* en que esas modalidades fisiognómicas se plasman y comunican.

En primer lugar, el gesto, el ademán, la articulación del grito que enmarcan ya la función representativa de ese pensamiento originario no son por sí mismos más que actos espontáneos, puramente fisiológicos, que no entrañan ningún significado que no sea la simple exteriorización de sus fases morfológicas. Configuran, en este aspecto, los modos funcionales de la expresividad humana. Pero de estas básicas modalidades al gesto que se estereotipa y se transforma en ritmo representativo, al movimiento del cuerpo que se armoniza en secuencias periódicas y llega, inclusive, a ser expresión hierática del transporte místico, como acontece en ciertas formas patéticas del chamanismo arcaico, hay un abismo de grados intelectivos, de adecuaciones ontológicas que los distancia enormemente de esa basamento instintivo v reflejo de la criatura original y que, de hecho, los muestra ya ligados a un orden de pensamiento por su parte cada vez más categorizado y autónomo en sí mismo.

En segundo lugar, esa misma reiteración acompasada y litúrgica que nosotros encontramos en las ceremonias del mundo primitivo, principalmente en el de la festividad de la «fundación del mundo»,

aun a pesar de darse en el plano más elemental de la imitación gesticular humana, ha dejado de pertenecer, por su significación simbólica o alusiva, a ese nivel reflejo o psicopático del hombre indiferenciado todavía en el seno de la naturaleza. Por el contrario, se ha convertido ya en una instrumentación comunicativa de esa intuición ontológica de lo sagrado, es decir, en la representación de un pensamiento, de una categoría abstracta, por más que se siga expresando conforme a las reacciones gesticulantes de esa vida elemental. Porque lo que allí ya se intenta objetivar es sencillamente esa ideación misma del ser de lo real que la irrupción o revelación de lo sagrado ha determinado en la mente.

Esto se ve, con mayor claridad, en aquellos actos de la primitividad que Lévy-Bruhl ha llamado de *participation mystique*. Allí se advierte que lo que opera en tales trances no es simplemente el fundamento comunitario o gregario de la especie, cuanto una participación en una *inteligencia* inferida del hecho mismo que se representa. Lo que sucede es que el valor real de la participación no reposa sino en la comprensión de una realidad ontológica trascendente a la cual convergen ya todos los demás contenidos de la vida emotiva humana como a un centro.

3

El mundo, en su giro periódico, con la instauración de esa idea de «centro» que proyecta mágicamente la inicial conciencia del hombre, se vuelve en adelante, dentro de sus procesos representacionales, una realidad sucesiva y dialéctica. Se transforma por efecto de ese estado de radical indistinción en que todavía vive la criatura con respecto al medio que la rodea, en la fluencia misma de un pensar, el cual a su vez dimana de toda cosa. Mundo y pensamiento conforman así la univocidad de ese proceso simbólico y mental que caracteriza, desde sus orígenes, a la conciencia mítica. Pues bien, dentro de esta reducción del sentido de lo real a un hecho único e indisoluble, puede decirse que el fundamento ontológico del ser, aportado por la revelación, ha comenzado a obrar ya en la dirección apetitiva de un imaginar. Todo se desenvuelve conforme a la imagen unitiva que ahora rinde la conciencia. En este sentido su *imago mundi* no es sino el producto inmediato de una relación creada entre la idea esencial del ser, fijada ya como foco universal del pensar, y la propia complexión fenoménica del mundo que se mueve en un incesante devenir temporal.

Esta «imagen del mundo», así inserta en la representación de este pensamiento originario, no depende ya exclusivamente de esa básica percepción totalizadora del espacio que insume la sensibilidad orgánica de lo instintivo; surge más bien de la incorporación a la conciencia de esa noción de «devenir» que procede del mundo, en cuanto que éste, evaluado ya como instrumento de lo real, empieza a ser entendido como cosa que proviene de un origen dado. Tal es la forma imaginativa en que la conciencia re-crea el mundo. No obstante, la raíz fenomenológica de esta representación no reposa simplemente en una voluntad mágica; la capacidad transformante de la conciencia supera ya todo fondo emotivo. Se trata, por el contrario, de un nuevo tipo de ideación que afecta incluso su conductismo vital. Esta absolución de poder proviene del hecho de haber transformado ella, al identificarse con la realidad total del cosmos, la ley física de la causalidad (ínsita por lo demás en su propia estructura fisiológica) en una proyección finalista, esto es, en una ley volitiva, apetitiva, que refleja la acción de su más íntima tendencia a la facticidad.

En esto radica el fundamento constitutivo de su intencionalidad. Así, pues, el acto mágico de la re-creación o fundación del mundo en que se expresa justamente esta tendencia fáctica de la conciencia representa a su vez una asimilación de los procesos naturales del devenir temporal de la tierra. En verdad, la forma periódica que el acto de la fundación del mundo asume en los oficios mágicos de la primitividad se debe principalmente a una reducción de los ciclos estacionarios del año al campo de esta intencionalidad apetitiva. De ahí que ellos acaben por configurar las alternativas cíclicas del ser aprehensivo de la conciencia misma.

En estos estadios de la primaria integración del pensamiento, toda idea de tiempo es reducida apetitivamente a etapas semejantes al curso de la vida humana que se describe biológicamente en sus diversas edades de infancia, juventud, madurez y senectud. A esta peculiar concepción del tiempo, en que éste es experimentado en la periodicidad y el ritmo del existir humano, Cassirer la ha denominado el «tiempo biológico» y, a este respecto, según comentan H. y H. A. Frankfort, «desde las épocas remotas se han concebido las manifestaciones del tiempo en la naturaleza, la sucesión de las estaciones y los movimientos de los cuerpos celestes, como signos de un proceso vital que es semejante y está relacionado al de la vida humana» (10).

Pero lo más singular de esta concepción es que en función de ella el hombre arcaico procura no sólo entender la proyección del mundo

(10) H. y H. A. Frankfort y otros: *El pensamiento prefilosófico*, p. 39.

como una «realidad de la vida», sino consumar mágicamente, por medio del acto reiterativo de la fundación o re-creación periódica del mundo, la voluntad de un renacimiento. Porque lo que se expresa aquí, más allá de la estricta contumacia de lo mágico, es una idea de índole mítica: concertar o retomar el mundo en su «edad primera». Roger Caillois ha dicho, al analizar este fenómeno de la festividad de la «re-creación del mundo», que renaciendo éste, es decir, «impregnándose en esa eternidad siempre actual, en esa fuente de Juventa de aguas siempre vivas, es como tendrá posibilidades de rejuvenecerse y encontrar de nuevo la plenitud de vida y de robustez que le permitirá afrontar el tiempo para un nuevo ciclo» (11).

La «cosmogonización» del mundo que proyecta esta idea radical no es, como puede observarse, al menos para esta naciente conciencia humana, un hecho que haya nacido exclusivamente de la pura radicación espacial del hombre, sino de una *toma de conciencia* de su propio drama en él. Esta actitud ya revela un cambio esencial en sus percepciones, un descubrimiento de su propia interioridad reflexiva que le permite reconocerse a sí mismo como una criatura arrojada a las vicisitudes del desgaste, el dolor y la muerte que el mismo mundo le depara irreversiblemente. Su ruptura con él implica un nuevo estado de *presentidad,* en el que tanto se le hace evidente la complexión material del mundo, como el *sentido* de esa integridad trascendente que con él se realiza y que absorbe por lo demás su propia existencia. De este modo, al santificarlo con la idea de su origen divino, el hombre santifica su propio existir. Dicho de otro modo, al sacralizarlo en una idea discontinua del espacio que establece el «círculo sagrado» de su origen, su «centro» capital, el hombre restituye a la vez el nivel de una fertilidad primera. Entra así en el mundo *mitificado* de sus potencias generacionales, donde habitan los seres dispensadores de la vida.

Las imágenes totémicas encarnan esta relación exultante. «La fiesta —dice a este respecto el propio Caillois— se celebra de este modo dentro del espacio-tiempo del mito y asume la función de regenerar el mundo real. Suele escogerse con este fin el momento del renuevo de la vegetación y, si es posible, aquel en que abunda el animal totémico. Se acude al lugar donde el antepasado mítico ha creado la especie viva de la que procede el grupo, mediante una ceremonia que éste ha heredado y que sólo él es capaz de realizar debidamente.» Luego agrega: «Se trata, en efecto, de hacer presentes y activos a los seres

---

(11) ROGER CAILLOIS: *El hombre y lo sagrado,* p. 122.

del período creador, únicos que poseen la virtud mágica de conferir al rito la eficacia deseada» (12).

La misma ceremonia enmarca, sin duda, un sentido deslumbrante de la realidad. Ella compone esa visión paradisíaca de la participación o conversión de los seres. Todas las cosas, todos los hechos naturales, en estos momentos primigenios de la comunión con lo divino, ponen de relieve la propiedad de un acontecer eterno, siempre actual y vivificante, en que todo se categoriza dentro de un tiempo sagrado, el Gran Tiempo de la procreación, el cual, a la vez que establece la presencia del origen, borra de la mente toda noción temporal de un devenir profano. De ahí el módulo de repetición en que irrefrenablemente acaba instrumentándose el mito. En adelante, todo suceso, todo acontecer real habrá de ser entendido como reflejo de un proceso universal que necesariamente se repeirá en ciclos venideros.

Es el estado que transporta un sentimiento de integridad, la memoria dorada de una plenitud de usufructo y gratuidad que ha sellado el corazón del hombre con el candor de una imagen ingenua. Puede decirse, en consecuencia, que todas estas representaciones o ceremonias mítico-mágicas configuraron, teniendo en cuenta la intencionalidad recóndita que las determinó, una especie de absolución de la misma fatalidad de vivir. Fue un modo de coordinar teleológicamente las vicisitudes del diario transcurrir dentro de una ley imaginaria que preserva en sí misma la integridad de todo lo dado. Y no sólo esto, un modo de enajenar en lo sagrado el giro de la destrucción y de la muerte. O, más aún, una refutación, ya no sólo de la profanidad de un tiempo imprevisible, sino de esa ley de la causalidad física, puesto que ella, en último término, es la que promueve, inevitablemente, la existencia del mal, de la enfermedad, de la escasez y los cataclismos naturales.

Así fué también cómo el hombre, por medio de estas constantes transposiciones absolutorias, entró, finalmente, en el manejo de un pensamiento agónico y contradictorio. Su tendencia finalista no hizo sino agudizar en su mente la oposición de realidades antitéticas, y en este juego irreductible, en la medida en que su pensamiento progresivamente iba reconociendo la impersonalidad del cosmos, terminó por retrotraerse a su propia circunstancialidad y debilidad en el mundo. En muchos casos se replegó en la intimidad de sus símbolos, y en otros, proyectó su porvenir sobre la base de una incitación a la lucha.

El gran investigador J. Georges Frazer ha descrito, con toda propiedad, este paso de una plenitud originaria a un desaliento posterior,

---

(12) *Op. cit.*, p. 123.

motivado justamente por el propio desarrollo intelectual del hombre. En un comienzo, dice, «para los pueblos primitivos, los agentes sobrenaturales se han considerados muy poco superiores al hombre y a veces ni eso, pues podían aterrorizarlos y coaccionarlos para que cumplieran su deseo: en este nivel intelectual el mundo es contemplado como una gran democracia; a todos sus seres, ya naturales o sobrenaturales, se les supone situados en un plano de igualdad suficiente. Mas con el desarrollo de sus conocimientos, el hombre aprendió a ver con más claridad la inmensidad de la naturaleza y su propia pequeñez y debilidad ante su presencia. El reconocimiento de su propia ineficacia no le aporta, sin embargo, la correspondiente creencia en la impotencia de esos seres sobrenaturales con que la imaginación puebla el universo; por el contrario, acrece la idea de su poder porque el concepto del mundo como un sistema de energías impersonales actuando en virtud de leyes fijas e inmutables, aún no le ha iluminado o ensombrecido. El germen de la idea lo tiene seguramente y actúa por ella no sólo en arte mágico, sino también en muchas ocupaciones de su vida diaria. Mas la idea permanece sin desenvolverse, y en cuanto que intenta explicar el mundo en que vive, lo representa como la manifestación de una voluntad consciente y agente personal. Si él se siente tan débil y pequeño, ¡cuán inmensos y poderosos debe juzgar a los seres que dirigen la gigantesca máquina de la naturaleza!» (13).

En esta retracción, pues, a la vez reverencial y cognoscitiva, puede decirse que es la propia conciencia la que entra en crisis. En verdad, sus básicas percepciones prerreflexivas, sus raíces fisiológicas subyacentes en la irracionalidad, lejos de abrirse y dar lugar a formas emotivas más elevadas o propicias para el raciocinio, se vuelven cada vez más tenaces y coercitivas. El hombre empieza a tener la sensación de que ha sido precisamente su propio conocimiento la causa de su caída en la temporalidad insustancial de la vida y la muerte, y también la de la pérdida de su antiguo estado paradisíaco. Frente a este complejo de culpa, la consumación de lo mágico surge como una reacción purgativa en el recóndito anhelo de volver otra vez al seno claustral de esa naturaleza todopoderosa de la que procede la vida.

4

De este modo es como ha comenzado a producirse en el hombre primitivo esa actitud de repudio hacia su propia historicidad. Rebelándose, en tan secreta ansiedad o insatisfacción, contra esa ley del espí-

---

(13) Frazer: *La rama dorada*, p. 122.

ritu humano que lo proyecta al porvenir, ha venido a ingresar así, paulatinamente, en los niveles de la regresión y del salvajismo. Y el propio mito cosmogónico, que en un principio sirvió de interpretación o explicación del origen procesal del mundo, ha terminado también por transformarse, en estos trámites convulsos del terror, en una pura alegoría reverencial, en esa instancia coercitiva y social de la repetición. Se convirtió en una ley intransgredible, cargada de designios punitivos. Y así el «círculo mágico» de la sacralización del espacio devino en el ámbito cerrado y prescrito de la prohibición. Apareció el sentimiento purgativo del sacrilegio y con él comenzaron a proliferar los ritos sangrientos de la punición y la venganza. Recrudecieron los sacrificios humanos junto al desenfreno de la sexualidad, motivados muchas veces por la necesidad de alcanzar un estado de alienación en el paroxismo, todo lo cual llevó al hombre primitivo a forjar una idea de la liberación basada en la transgresión misma, situación ésta que puede observarse en ciertas festividades sacrílegas, como así también en la parodia grotesca de lo sagrado (14).

En otras palabras, que el inconsciente encontró en estos trances vesánicos de la regresión su válvula de escape. Y desató sus demonios, poblando la conciencia mítica de alucinaciones y fantasías tenebrosas, hasta convertir la función fabuladora de la imaginación en aprensión y fuente inagotable de temores. Se entró en el mundo abrumador del animismo, con sus imágenes y tabúes infernales. Surgió el hechizo como una forma paralizante de la voluntad; la brujería se convirtió directamente en la práctica de la malignidad, y ya dentro de este proceso de perturbaciones y credulidades, el chamanismo instituído ya como una función privilegiada de sujetos excepcionales en estas clases de proclividades, acabó por alegorizar el mito en las formas descriptivas de una aventura singular, librada en el más allá por el transporte posesivo de estos individuos, lo cual destaca ya el proceso de jerarquización del oficio específicamente religioso.

Así, pues, en estos trámites, toda forma de memorización del ser universal de la originaria revelación, pasó a constituir el patrimonio sellado de la vida iniciática, únicamente posible de asir o de participar a lo largo de un ingreso en una ritualidad preparatoria y selectiva. Nacieron los misterios y todo esto, ya sea por el efecto de una ritualización de las funciones sociales o de la jerarquización de las funciones mágico-religiosas de la tribu, convirtióse en el fundamento omnímodo de cualquier principio de autoridad.

El poder como una fuerza dominante, surgida de la repetición y el

---

(14) Cf. CAILLOIS: *Op. cit.*, cap. IV.

inconsciente, terminó encerrándose en su círculo soberano, con sus oficiantes y taumaturgos, hasta aislarse del seno comunitario y centralizarse en la persona del jefe omnipotente, de hecho mitificada. Así, el mito que en un comienzo tuvo, por su carácter ontológico universal, el valor democrático de una participación unánime tanto en lo cognoscitivo como en lo soteriológico, al punto que «imitando —como ha dicho M. Eliade— los actos ejemplares de un dios o de un héroe mítico, o simplemente relatando sus aventuras, el hombre de las sociedades arcaicas se sustraía del tiempo profano, incorporándose mágicamente al Gran Tiempo, al tiempo sagrado» (15), fué perdiendo su eficacia reparadora y espiritual. Y si bien siguió subsistiendo por largos siglos en el plano de las tradiciones nacionales, su contenido cognoscente se ttransformó en dogma. Asumió el carácter de lo paradigmático y de lo ahistórico, con lo cual se agudizó aún más la ley social de la repetición y el acatamiento.

Su enervamiento cada vez más rígido y autoritario sirvió, de esta forma, para consolidar ese principio emergente del Estado que como fundamento de toda organización social coercitiva ya había comenzado a erigirse sobre las bases del propio inconsciente colectivo, como un sistema cosmogónico fundado en el predominio cada vez más acentuado de lo contingente sobre lo espiritual. Con la aparición, pues, del Estado se inicia verdaderamente el proceso de terrenalización del hombre, en que se forjará precisamente, como un desiderátum de la fatalidad, ese sentido radical de la vida como lucha e inquietud perennes.

Porque, de otro modo, lo que estaba ocurriendo en realidad, paralelamente al crecimiento y formación de las razas y sociedades humanas ya dominadas por el predominio cada vez más acusativo de la lucha por la vida (que transforma a su vez la voluntad de supervivencia en voluntad de poder), era el comienzo del desplazamiento y la expansión humana sobre la tierra. Este fenómeno, cuyas causas todavía se inscriben en el plano de lo conjetural, donde siguen siendo válidas aquellas interpretaciones que lo refieren, ya sea a migraciones apacibles en la busca de regiones propicias para la manutención, o bien a la inquietud que en el hombre despierta lo desconocido del mundo, allende el horizonte, y que a veces asume el carácter de un asalto o de una conquista, por ejemplo, en el impulso desbordado de la horda, configura el cuadro determinante de esa disputa que, en términos generales, puede expresarse como la lucha inicial por la hegemonía del mundo.

---

(15) ELIADE: *Op. cit.*, p. 18.

La aparición de este sentimiento del poder y la consolidación del Estado implican, *de facto,* el sometimiento de los individuos a un principio de soberanía fundado no sólo en el acatamiento general, sino en la división del trabajo que, en muchos casos, equivalía a la esclavitud misma, sobre todo en aquellos aspectos de la productividad económica y el servilismo. Arrastrada entre tanto por estos procesos dinámicos que preanuncian el surgimiento de la historia, la tradicional conciencia mítica terminó por naufragar en estos trances de la sumisión colectiva, en la pura existencialidad refleja del magismo ancestral. La razón de este retroceso hacia la angustia se debe a que el Estado hizo de la magia su forma de dominio. Los hombres entraron así en los ciclos de un gregarismo compulsivo, movidos por el terror al exterminio o a la devastación de los grupos aguerridos. Pero entraron divididos ya en estamentos sociales, dada su especialización en los medios productivos, frente a esos grupos privilegiados y detentores del poder. En este sentido la magia sirvió de fundamento a esas regresivas tendencias idolátricas ante la autoridad constituída.

El mundo humano se sobresaturó de ídolos vigilantes que por su propia concentración de signos amenazadores dejaron de aludir, en cuanto a su omnipresencia voluntarista, al fondo liberador de toda religiosidad, simbolizando, por el contrario, potencias telúricas o destructivas en fetiches o efigies de dioses luctuosos, a los efectos de empequeñecer aún más la congénita debilidad natural del hombre. Visto, pues, este complejo de fuerzas en las proporciones de una crisis espiritual, pareciera que este insurgente culto por los poderes anímicos de la naturaleza hubiese comenzado a interferir, como una solapada respuesta de la vieja irracionalidad, en las relaciones primordiales del hombre con la divinidad superior. Tal es el resabio de pecaminosidad que se advierte en la marcha de esos movimientos convulsos del hombre hacia su propia idolización historicista.

Es que el fundamento intencional de la conciencia, en su faz puramente existencial, tiene de sí un fondo de agresividad que el pensamiento mismo no puede gobernar. A ello se debe, por tanto, esa desdichada y tenaz oposición de todo activismo frente a las formas contemplativas y reflexivas que participan de la trascendencia. En sus extremos irreductibles se da ya ese campo de polaridades y contradicciones en que se moverá el hombre en adelante. Mientras tanto, en este proceso de terrenalización de la criatura humana, la nueva fuerza que determina el dinamismo de la acción moverá el gran poder de las nacientes sociedades multitudinarias no sólo al empuje de otras formas de vida, sino también a la destrucción insensata de todo lo logrado espiritualmente por el hombre arcaico. El fetichismo mágico-

naturalista proliferará en un politeísmo de tipo mitológico, y a este hecho se debe la conformación de esa impenetrable masa de leyendas, relatos, admoniciones que se perciben en las culturas de la protohistoria. Todo ese material alegórico, amasado y rehecho sobre los residuos del primer contenido ontológico del mito, indican el fenómeno de una retracción ante lo metafísico. Esas formas acribilladas de terrores profundos ponen de relieve, en todo caso, no lo que pertenece al sentido liberador de la trascendencia, sino lo que corresponde ya a la simple contingencia agónica del existir.

Tales ideaciones legendarias, recogidas ya en las mitologías nacionales, tratan ahora de hazañas heroicas o de motivos folklóricos, que si bien son llevados a categorías de acontecimientos divinos, no se apartan por ello de sus básicas implicaciones ctónicas o temporales. En realidad, esta floración tan diversa e inextricable de leyendas que aclimatan las mitologías populares, corresponde tanto a los estadios de las luchas hegemónicas como a las primeras técnicas del cultivo de la tierra. Tan pronto traen, desde el fondo de un pasado inmemorial, el recuerdo de una errabundez nómada que ha terminado al producirse el asentamiento final del pueblo en una región determinada, como exaltan la defensa de sus lares contra la violencia o el acoso de enemigos periódicos, o alegorizan la lucha contra lo inhospitalario del suelo en que habitan, o, con ánimo reverencial, componen una poetización del paisaje que los rodea. Pero todas estas imaginerías que en principio enriquecieron el patrimonio de observaciones de las clásicas ciencias históricas y antropológicas, indican ahora, tras la trama de sus perpetraciones mágico-míticas, un hecho capital. Muestran, a través de ese gran despliegue de la fantasía primitiva, que no sólo ha habido en los pueblos prehistóricos una concreción fáctica de sus necesidades vitales, sino también un eclipse del sentido ontológico de la trascendencia.

Esto sólo serviría para confirmar el punto de vista psicoanalítico de que todo retorno a la naturaleza implica, por sí mismo, un acto regresivo. Es cuando la ponderación de lo exclusivamente vital oprime y absorbe a falta de otra compensación que la libere de su propia tenacidad y fatalidad. Es, además, el error que conduce a la disolución de las culturas y que ya desde un fondo ancestral parece haber puesto en la existencia humana ese sello irreversible, casi comparable a una maldición, de no hallar sino desconcierto y perturbación en la lucha por la vida.

Es que el triunfo de esta decisión voluntarista, como fundamento de un pecado, acaba por reclamar para la vida terrenal el mismo poder de los dioses. En el fondo, no es otra cosa que el reflejo de ese

trauma vital de la conciencia de querer ser ella misma el *todo* de la realidad. Su actividad intencional se presenta, de este modo, como una lucha íntima por conciliar los contrarios que se dan en su seno; su facticidad, como el intento de transformarlo todo en su propia realidad existencial. Así, operando a través del hombre originariamente revelado en su intimidad, la conciencia se vuelve sobre el mundo y lo toma como el instrumento de su recóndito deseo de ser el principio absoluto del universo mismo, ontologizándolo de esta suerte, cosmogonizándolo como «realidad de la vida», para lo cual se sirve de esos inveterados actos reflejos de la expresividad humana que, en tal proyección, adquieren por lo mismo un valor mágico y consagratorio.

La conciencia acaba asumiendo así, en función de ese fondo de religiosidad dejado por la revelación esencial, el grado supremo de una subjetividad que se consagra a sí misma como fuente de todo conocimiento. Porque aun cuando la conciencia se describa unívocamente como conciencia absoluta del «todo», es decir, como entidad viviente del ser, lo cierto es que ella, aspirando a su propia esencialidad ontológica, no deja de apoyarse, en su afán de conocimiento y de realización, en la propia experiencia humana. Enceguece al hombre en una falsa ideación totalizadora, pero sin duda halla en la medida de lo humano su propia redención. Tal incidencia fortuita es lo que la emparenta finalmente con el espíritu, por las vías de ese misterio de la encarnación.

Pero en tanto que pura conciencia fáctica, ella misma niega esta posibilidad de integración. Y esto fué lo que le sucedió a la conciencia mítica en su desborde hacia la idolización o idolatría del mundo. Acabó alegorizando toda representación de la realidad en base a los arquetipos elaborados en los niveles más oscuros de su apetencia de dominio. Sólo el paso del hombre al raciocinio y la reflexión que se da en los comienzos del «tiempo-eje» de Jaspers, logró restituirle otra vez, a esa conciencia colectivizada del mundo tardío de la prehistoria, su verdadero sentido trascendente, como conciencia ya eminentemente humana y creadora.

Porque lo cierto es que los siglos, a pesar de estas caóticas formas de la inicial terrenalidad, no lograron borrar la memoria de ese originario deslumbramiento del hombre en quien vino a darse, *in illo tempore,* el trasvasamiento del espíritu, abriéndolo desde entonces a una idea de la vida que no sólo reclama el bien de su supervivencia, sino algo más: la construcción unánime del porvenir como advenimiento de ese mismo espíritu que lo induce. Por ello se entiende que en el momento de la revelación originaria el hombre se haya descubierto a sí mismo en toda su transparencia espiritual y haya sentido

casi como suya, en ese instante de tan portentosa comprensión, la presencia de quien realmente advenía en su plenitud. G. van der Leeuw, al hablar del trance de la revelación, ha señalado ese sentimiento posesivo y numinoso que de él trasciende: «Si el hombre reflexiona sobre sí mismo, se considera, sin duda, como alguien que marcha en un camino dirigido hacia el mundo, pero sabe muy bien que aquel que en realidad recorre el camino no es él, sino Dios» (16).

Emilio Sosa López
Fragueiro, 1.127
Córdoba (Argentina)

---

(16) G. van der Leeuw: *La religion dans son esence et ses manifestations. Phénomenologie de la Religion* (París, 1948), p. 562.

PINTURA FIGURATIVA

POR

ALONSO ZAMORA VICENTE

La tarde inverniza se va escurriendo, agazapada, escapándose de las primeras luces, de los faros de los coches, rasgándose en los brillos del asfalto con lluvia. Algunas gentes se quedan un instante paradas, curioseando el trajín de las mujeres elegantes, pieles al hombro, tacones altísimos, que bajan de los autos lujosos, de los taxis llenos de mascotas y abolladuras. El portero, los pantalones planchados y los botones dorados de la gorra brillantísimos, olorosos a amoníaco, recoge las invitaciones con una breve inclinación. Por la acera, una vendedora de lotería y cigarrillos, mal tapados la cabeza y los hombros con una tela plástica, ofrece, terca, su envidiable fortuna a todos los que llegan, que la apartan sin hablar, acabando ellas de cerrar sus grandes bolsos de cuero, alisándose ellos las solapas del abrigo, el ala del sombrero. Cuando la lotera logra vender algo—una caja de cerillas, un par de cigarros, un décimo—echa una carrerita hasta la garita de la castañera, junto a la esquina, recuenta el dinero a la luz del carburo, acerca las piernas al fogoncillo, se frota las manos contenta y vuelve a iniciar su clamorosa oferta de felicidades, desparramada bajo la lluvia.

Mansa, gruesa, acompasada lluvia de febrero. A veces en la esquina, se para un autobús o un tranvía, ya las luces radiantes. Y un grupo desciende, se acerca, agachado, al refugio de los aleros, subiéndose los cuellos, huyendo de los paraguas y, arrimándose a las paredes, se dirigen corriendito, ridículo trote, al portal de la exposición, donde el portero, implacable, exige la cartulina. Y van llegando, llegando, gentes serias que descienden de su último modelo, un chófer obsequioso mojándose la calva al quitarse la gorra y abrir la portezuela, de donde sale un bastón lo primero, inmóvil su propietario en el asiento hasta que el chófer se cuadra, y van llegando los aficionados y los críticos, manando de su modesto cuatro-cuatro, que pueden dejar en cualquier lado, incluso en el jardincillo de la plazuela frontera... Y van llegando los estudiantes de Bellas Artes, con su trajes diversos, algunos con pantalón de vaquero y grueso jersey, la pipa apagada y la barba crecida, y llegan los becarios del Instituto de Acercamiento y Cooperación Intercontinental, con detalles de los países de origen en el vestir (un poncho, un sarape desteñido, una chilaba, generosos rebo-

zos), y surgen los fotógrafos de los periódicos, y los del noticiario, y los encargados de la radio y la televisión, quizá algún policía... Afuera, algunas parejas de novios que regresan del trabajo, se detienen un instante, apretadas bajo el paraguas diminuto, con alguna varilla rota, y contemplan, envidiosos del calor del interior, los abrigos de las señoras, el gesto digno y estudiado con los cigarrillos, la postura de los estudiantes ante los cuadros, ojos entornándose, el pecho hacia afuera, el peso sobre una pierna, avanzada la otra en ángulo, los brazos en las caderas, ligero y pausado echar el pelo hacia atrás... Quizá esté arreciando el chubasco, ya no traen gente los tranvías, ya los curiosos pasan apresurados, cuando las cortinas, lentas, pausadas, también un rumoroso calor táctil en su deslizamiento, se cierran sobre las lunas de la Gran Sala de Arte Internacional e Indígena (SAII), dejando ver solamente, entre ellas, y el cristal, el gran anuncio dorado: Exposición Paco Palmberg. Oleos. De 7 a 9, el vaho del interior amontonado en los cristales, vanamente y derritiéndose...

*

Los cuadros de Pamberg chillotean desde las paredes, armónicamente distribuídos, un vivo color y una múltiple temática. Retratos de escritores, políticos, prelados, mucha naturaleza muerta muy suculenta y olorosa. Paisajes de una delicada transparencia, donde unos toros paciendo traen al bullicio de la exposición un halo de bucolismo, y campos de pan llevar, dorados, lejanísimos, donde unas figurillas rojas, agachadas, se ganan, segando, el pan nuestro de cada día. Unas cuantas damas enjoyadas, opulentas, se disponen a colocarse un largo guante, o a retirar de su frente una mantilla de blonda, o sostienen infatigables un brazo sobre un alféizar, detrás del que una serranía azul y blanca se insinúa. Escenas de caza, los rifles ya vacíos y las preseas a la espalda. Una marina gigantesca, el mar alborotado contra las rocas. Las gentes van y vienen, susurros admirativos, alejándose de las telas, acercándose de nuevo, leyendo reiteradamente el catálogo. El calor allí dentro empieza a notarse. Felicitaciones, sonrisas, apretones de manos, sudor. Los camareros han comenzado a servir copas a los asistentes.

En un ángulo de la sala, sobre el rojo sofá, el artista dialoga, agitando su whisky, con Vera Polawsky, ilustre crítica de *Danza y Plástica,* revista ilustrada mensual, edición en tres idiomas:

—¡Maestro! ¡Qué exposición! ¡Qué triunfo! —declara Vera, ojos al cielo, su gran nariz enrojecida, la dentadura desigual y negruzca asomando detrás de sus erres gordezuelas—. ¡Suceso sin precedentes!

—¡Vera, no me avergüences! —melifica Palmberg—. Hieres mi sincera modestia!

—¡Tienes gracejo latino, Paco!

—¡Por Dios, Vera! ¡Eres única!

—Oye, Paco. Yo quería que hablaras al público acerca de tus cuadros. ¿De qué aviso eres tú?

Uno sofoco insidioso sube arrollador a la garganta de Paco Palmberg. Sinceramente azorado balbucea:

—Yo, Vera, yo... ¡Yo no pienso nada!

—Ah, qué rebueno! Ya verás ahora. Dentro de pocos minutos son a arribar los de la radio. ¡Los técnicos! ¡Los aparatos!

Las conversaciones han rebasado el muro pudoroso del susurro. El ruido comienza a ser grande, auxiliado por las copas de sangría, de zumos, de whisky, de jerez dorado. Los estudiantes asaltan furtivamente las bandejas cargadas, acechando el paso de los camareros.

—¡Chicos, qué sandwuiches!

—¡Fenómeno!

—¿Has probado las salchichitas?

—¡Ríete tú de las de los cuadros!

Poco a poco, los corrillos se van haciendo, entrecruzándose las conversaciones, despoblándose las bandejas. Frente a un gran lienzo que representa la batalla de Otumba, un grupo de distinguidos visitantes se extasía en emociones patrióticas:

—¡Qué barbaridad! ¡Qué exactitud, qué conocimiento de causa! —gimotea altisonante don Remigio Valdelagos y Ruiz de las Tejas, Jefe de Administración de primera clase, Ministerio de Instrucción, Sección Filmotecas—. ¡Fíjese! ¡Observe, observe usted, marquesa, con qué rigor está tratado todo: los trajes, los caballos, las lanzas, el gesto... ¡Y ese perro...!, ¿qué me dice usted de ese perro? ¡Qué excelente guión educativo! ¡Pronto tendremos un documental! ¡Lo pagará el Gobierno!

La marquesa, un revuelo de guantes, pieles, enorme bolso, breve velito sobre las arrugas de la frente, los impertinentes en agresivo movimiento, se incorpora al diálogo:

—¡La batalla de Otumba! Las guerras de Flandes, ¿no? ¡Yo no sabía que por ahí hubiesen gastado esos vestidos! ¿No se tratará de un error? ¡Estos pintores modernos! ¡Me han dicho que en una iglesia de América han pintado a los Reyes Católicos desnudos!

—¡Algún excéntrico revolucionario, señora! —se escandaliza don Remigio.

—¡Claro! ¡Eso parece natural!

—¡Poco respeto a nuestras nobles tradiciones! ¿Qué digo, nobles? ¡Gloriosísimas!

—¡Ignorancia dañina!

El señor marqués coincide en las lamentaciones. La marquesa se acerca los impertinentes a los ojos, y los aparta, súbito rubor cada vez que su mirada tropieza con un hombre medio desnudo. Algo intranquila dice a su marido:

—¡Vámonos de aquí, Ignacio! ¡Prefiero los bodegones! ¡No faltaba más!

—¡No exageres, Fanny! ¡Es una obra de arte!

Fanny y su esposo atraviesan los grupos en dirección al muro opuesto, envueltos por periodistas, amigos, incondicionales. Fanny acabará comprando una naturaleza muerta. Confidencial, susurra a su marido en un rápido aparte:

—Ignacio, ¿no crees que todos estos retratos están muy favorecidos?

—¡La pintura y la poesía se dan la mano, Fanny!

—Mira, déjate de pamplinas! ¡Me vas a decir a mí que aquella Cándida Abásolo es ella! ¡Será cuando tomó la primera comunión! Y un vestido así no lo ha tenido en su vida. ¡Vamos, hombre!

—¡No te pongas así, hija mía! ¡El arte es el arte!

—¡No me irás a comprar un cuadro de esos grandes! ¡Qué tú eres capaz de todo! ¡A ver dónde lo ponemos!

—¡Ya te consultaré!

Los periodistas toman notas, mientras los agentes de la sala hacen descarada rueda de alabanzas a los posibles compradores. Garrulería melíflua, donde cifras se entremezclan con nombres ilustres, en agudos esguinces. Ante una serie de bodegones, los estudiantes de Bellas Artes se detienen suficientes, despectivos, entornando los ojos:

—¡Pero qué cosas ve uno!

—¡Vaya birria!

Nuevos y atrevidos, extreman su sentido revolucionario de la pintura:

—¡Qué mierda!

—¡Atreverse a pintar así después de Gothelmann y de Picasso!

—¡Y de Braque!

—¡Este tío no ha olido ni a Munsch!

—¡Ni a Kokoschka!

El pintor Palmberg se aproxima al corro estudiantil, seguido de Vera, deseoso de oír el veredicto de los jóvenes:

—¿Les gusta?

Los iconoclastas se deshacen en aspavientos y zalemas:

—¡Exquisito, maestro!

—¡Genial!.

—¡Un verdadero alarde!

—¡La exposición más sensacional de la temporada!

—¡Locura sería dudar del éxito!

—¡Descontado, maestro!

Vera se acerca al grupo, y, melosa, inefablemente ridícula, apoyándose en un hombro del pintor:

—¿Lo ves, Paco? ¡El homenaje sincero de la juventud! ¡La verdad no tiene más que una cara, como dicen los españoles!

—¡Ven, estoy anhelante por esa charla por radio de que me hablabas! ¡Me siento orgulloso de estos muchachos jóvenes!

Paco Palmberg, seguido de cerca por un escogido grupo de admiradores, se dirige hacia los micrófonos que se van levantando en un extremo de la sala. Los estudiantes, algo confusos, se apiñan aparte:

—¿Has visto qué pedantería? —borbota una jovencita de pelo largo, falda corta y medias de lana negra—. Y tú, ¿por qué no le has dicho que esto es una porquería?

—¡Qué se lo lo diga su abuela!

—¡Sí, ya! ¡Mucho pico, y luego...!

—¡A ver si te callas tú! ¡Habérselo dicho tú misma!

—¡Yo soy una mujer!

—¡Y a mí qué!

—¡Unos cobardes es lo que sois, eso es! ¡Mucho hablar, y luego... ¡nada!

—¡Olvídate!

La muchachita está a punto de llorar, cólerica. El busto se le yergue bajo el ceñido jersey, y los brazos se le agitan. Parece que va a reventar en gritería, en desgarbado gesto de espantapájaros, cuando el altavoz reclama silencio y atención. Una curiosidad asombrada se abate sobre todos los presentes, que callan, vasos a medio en la mano, y convergen las miradas hacia el rincón donde Vera Polawsky y Paco Palmberg sonríen, seráficos, orondos, trascendentales. Se oye, refrescante, metálico, el gluglú de las bebidas al caer en los vasos, volviéndose a llenar. Vera y Paco, apelmazado el silencio, se aproximan al micrófono. Paco se arregla el nudo de la corbata, se acaricia las solapas, se estira los faldones de la chaqueta varias veces, en rítmica elevación de la nuez, y procura despeinarse levemente, una falsa humildad enredándosele en el pecho levantado, un pie hacia atrás. Vera, exultante, aún más negros sus dientes y más roja su nariz, agarra la barra del micrófono con verdadero frenesí, ahogándolo. En el intervalo se introduce sobre la compacta mudez de la sala el ya adormilado griterío de la calle: los autos, el desmayo de la lotera, el vocear de los periódicos, el alto pregón de la castañera. Carraspeos, balbuceo inicial de lo no pre-

parado, una expectación de espaldas a los cuadros. Vera Polawsky, procurando hacer su expresión lo más pulcra posible, comienza, todo su prestigio de ilustre escritora a cuestas, ensartado en la voz ligeramente enronquecida:

—Vamos a ver..., Paco. Te vamos a molestar un ratito. Pero tú, siempre tan amable, tan bondadoso, tan genial en todo, ¿no es cierto?, nos vas a perdonar. Además, ante esta exposición maravillosa..., estos cuadros portentosos, que no sabe una qué admirar más, si el colorido, si la novedad del mensaje, porque, en fin, claro, ya se ve, tienen mucho mensaje, y ante éstos..., éstos... Bueno, éstos..., mmm..., éstos..., este público tan selecto, tan inteligente, que sabe valorar en lo que se merece tu esfuerzo extraordinario, querido maestro, este esfuerzo pictórico sin precedentes... En fin...

Paco se siente vacilar. Un hormiguillo febril le asciende por las corvas, no sabe qué hacer con las manos («¡Es el escalofrío de la gloria, Paco de mi vida!» le dirá su mujer cuando le cuente sus emociones). Ante él, el fervoroso auditorio sonríe, unánime, algunos balanceándose suavemente por las copitas previas. El pintor se desata en atropellados tartajeos:

—Vera..., verás, Vera, hija, Verita...

Vera Polawsky, balanceando gravemente el micrófono, se regala en complacientes confianzas:

—¡Este Paco es un sol!

—¡Vera, Verita! ¡Por Dios, niña! ¡Al grano!

—Sí, sí, llevas razón. ¡Al grano! Anda, Paco, dinos... ¿Qué preparas ahora?

Un estallido de silencio endurecido. Las numerosas bocas se entreabren, dispuestas a masticar el prodigio que el altavoz, insensible, va a bordar en el encerrado viento de la sala. Paco, repuesto, se adelanta, iluminado, hacia el micrófono, arreglándose el pelo y la corbata, tirándose de la chaqueta, crecientes el ritmo y el énfasis:

—¡Oh, Vera! ¡Preparo, es decir, trabajo intensamente ya, un gran cuadro. ¡La ilusión de mi vida! Hago y deshago, creo y borro con igual virulencia. ¡Hasta enloquecer! ¡Oh, este cuadro ha de ser algo único!

—¡Lo será! ¡Pues estaría bueno! —prorrumpe Vera, apodíctica, golpeando, desafiante, el suelo con el tacón del zapato—. Y, oye, Paco, yo estoy cierta que todos los presentes son ya anhelantes, inquietos, por saber cómo va a ser este fabuloso cuadro, este futuro capolavoro. ¿Serías capaz de adelantarnos algo sobre su, digamos, su contenido, su plan, su atmósfera, su...? Bueno, lo que quieras.

—¡Con mil amores! Quiero hacer en un gran lienzo, en el que ensayo nuevos procedimientos técnicos, que me van a dispensar no diga, pues aún pertenecen al secreto profesional, quiero hacer, les decía, un cuadro cuajado de vivencias, de preocupaciones, de problemas... Algo así como la evolución de la Humanidad. Cuento ya con Darwin y el feudalismo, las iglesias reformadas y la esclavitud negra, Robespierre y Fidel Castro, el microscopio y...

—¡Se ve en seguida que eres un intelectual, Paco!

—También pienso poner, y esto me preocupa, a Hitler ¡Disimulado, naturalmente! ¡Ahora no se lleva!

Vera da un respingo, bizquea ligeramente y está a punto de perder el dominio del idioma. A veces, un nombre que se oye al pasar le despierta remotas furias, le nubla la mirada, le provoca un poderoso zumbar en los oídos. Presiente que las piernas le tiemblan, se le aflojan las medias y el corazón se precipita. Traga saliva con esfuerzo, viéndose casi la nuez en un alarde gimnástico y olvida la gramática nativa para dejar brotar la simpatía local, populachera, que tanto le gusta exhibir:

—¡No mientes la bicha!

—¡Bueno, claro que todo irá muy simbólico!

—¡Ah, ya decía yo! ¡En ese caso...!

—¡Natural, hombre!

El calor se agolpa en las mejillas. Las bebidas, el humo de los cigarrillos, las ropas flamantes, las radiadores, todo se aúna para que las caras enrojezcan y las señoras dejen resbalar de los hombros sus abrigos, precipitando en el aire los escotes generosos. La calle, cada vez más tímidos sus ruidos reiterados, parece alejarse. Una pareja de novios, modestos, grises, ha entrado en la sala, en un descuido del portero, embelesado por la oratoria de Vera y el pintor. La pareja se desliza, sembrando sus huellas de humedad en el entarimado pulido, hacia un rincón, apretándose el aliento, la voz, los propios latidos.

—Ven por aquí, Lolita. ¡A ver qué pasa!

—Vamos a poner todo hecho un asco con el paraguas, Severo. ¡A lo mejor esto no es gratis!

—¡Por lo menos nos calentaremos! ¡Tengo los pies calados!

En el ángulo del micrófono, Vera Polawsky y Paco Palmberg vuelven a su diálogo. Vera, erudita, sutil, jugueteando con su collar de perlas.

—Un gran artista como tú, Paco, no descuidará la música en una composición tan atrevida, ¿no es así?

—Dudarlo sería una atroz injusticia. ¡Ya sabes que yo adoro la música!

—¡Claro! ¿La dodecafónica?

Una suficiencia cultísima rezuma por el gesto de Paco Palmberg; brilla en su corbata, en el pantalón de raya cortante, en el loco estirar de la chaqueta, en el perdido ademán desde la frente hacia el techo.

—¿Yo? Me extasío por igual con Beethoven, Pergolesi y el rock-and-roll, que es eso que tú dices.

—¡Eres un talento universal! ¡No irás a decirme que te gustaría escribir!

—Pues, mira tú, precisamente ahora, tengo entre ceja y ceja un proyecto...

—¡Cuenta, cuenta! —regurgita Vera, orgullosa de haber puesto el dedo en la llaga—. Veo en la cara de todos los presentes un clamor de curiosidad. ¿Qué estás escribiendo?

—Pues..., ¡no sé bien! Narraciones, algún poema intercalado para dar color... En líneas generales, ¡una novela!

—¡Magnífico! ¡Ya la esperamos todos! ¡No me cabe la menor duda de que todos iremos el día que se ponga a la venta a recabar tu autógrafo! —profetiza Vera, radiante—. Y ¿cómo será tu novela?

El pintor estira la nuez en atrevido agudo. A cada gesto ascendente del cuello sucede otro descendente de las manos, que intentan prolongar, inútilmente, la chaqueta hacia el suelo.

—¡Una novela! ¡Mi íntimo deseo desde la adolescencia! Claro está que será una novela de la única manera que es posible hacer ahora novela en el mundo: ¡Una novela de raíz eslava! ¡Dostoiewsky! ¡Tolstoi! ¡Oh, Ana Karenina! Lo malo es que me falta el tiempo necesario para concentrarme. Ya sabes, Vera, las exposiciones, las conferencias, las reuniones de caridad, las visitas, los jurados nacionales... ¡Ay, los jurados nacionales!... ¡Los jurados nacionales, Vera, para qué te voy a contar!

Una marea desencantada ha puesto una cenefa de sombra en las últimas palabras del pintor. El público comparte, calladamente, la inmensa desolación entrevista. Vera acude a mantener el tono de la velada con sus jugosas intervenciones. Levantando la voz:

—¡Me imagino! ¡Un hombre como tú debe estar muy solicitado!

—¡Agobiado! ¡Perseguido! Pero, ¡es la fama!

Murmullos de respiro y asombro ante el portento. Bailotear por el salón, yendo, viniendo, entre carraspeos y tosecillas, estrellándose en las conteras de los cuadros, en las recién nacidas cartelas de adquisición. Paco Palmberg se ve obligado a limpiarse la frente y las mejillas con un gran pañuelo, mientras una ancha sonrisa se le detiene en los labios, y Vera, a su lado, le admira, busto en alto, recogido el abrigo hacia atrás, con las brazos apoyados en la cadera, un pie adelantado y trémulo sobre el tacón. La satisfacción le rebosa a Vera por todas

partes: por los zapatos puntiagudos, por el escote caído, por la cremallera del costado, reventona, por los oídos, vanidosillos por no haber percibido las nasales nativas, las repletas erres idisimuladas, las aes manantes de la campanilla... Por los grupitos corretean vagas ondas de murmullos, de conversaciones en falsete. Flota un olor de humedad, de ropas mojadas. En la calle vuelve a llover, y se oye la monotonía de los canalones en la acera. Algunas personas se acercan a las lunas, y, entre los pliegues de las cortinas, curiosean un momento la calle, consultando su reloj.

—¡Hace una noche de perros!

—¡Ya, ya!

—¡No encontraremos taxis!

—¡Quita, hombre! ¡Qué va!

Los estudiantes no disimulan su descontento.

—¿Has visto qué pareja de chiflados?

—¡No me digas!

—¡Menudo cuadrito ése que prepara!

—¡Una calamidad no viene nunca sola!

—¡Pronto lo veremos de mural en algún ministerio!

—¡Y los demás muriéndonos de hambre!

La marquesa, en un corrillo, sobresalta la conversación con apostillas oportunas.

—¡Ignacio! En ese cuadro nuevo, ¿figurarán nuestros antepasados?

—¡No se lo he insinuado! —se enoja consigo mismo el noble.

—¡Podrías decirle algo! ¡El fundador de nuestra casa luchó en América! ¡Creó un orfelinato en Sinaloa! ¡Quizá Palmberg...!

Don Remigio Valdelagos y Ruiz de las Tejas, untuoso, sapiente, regalón.

—¡Es evidente que si el cuadro ha de representar, como el maestro Palmberg daba a entender, toda la evolución de la Humanidad...!

—¡Usted qué sabe! —irrumpe la marquesa—. ¡Ignacio, debes decirle algo! ¡No me parece muy enterado! ¡Amenázale con no volver a comprarle un solo cuadro!

Tolvanera por los grupos, vaivén alegre. Los camareros cruzan en todos los sentidos recogiendo los vasos vacíos, dejados, desamparo total, manchas de rojo en los bordes, en los lugares más inesperados. La marquesa, al observar, curiosa, un montón de vasos en pésimo equilibrio junto al radiador, descubre a los novios, arrimaditos al calor, secándose. Severo se mira, desconsolado, las suelas agujereadas. La marquesa, impertinentes calados, pone el circunflejo agudo de sus cejas sobre la O enorme de la boca.

—¿Quiénes son ésos, Ignacio?

—Mujer, ¡yo qué sé!

—¿Has visto qué rotos? ¡Cómo se atreverán!

—¡No sé; pueden ser protegidos de Palmberg!

El circunflejo se distiende. La boca se cierra.

—¡Ah, bueno! Si es así...

De vez en cuando los altavoces, sometidos a comprobación, lanzan estridentes chillidos, enhiestos sobre el alboroto de la sala. Las conversaciones, reprimidas durante el diálogo de Vera Polawsky y el pintor, cobran lozanía, se despiertan en carcajadas, chilliditos, frases cumplimenteras, una admiración universal por los óleos, derramándose en apretada procesión de exclamaciones.

—¡Qué maravilla!

—¡Oh!

—¡Fíjese qué empastado!

—¡Qué soltura, qué composición!

—¡Están diciendo comedme!

Los novios, algo reconfortados, curiosean, tímidos. Lolita, ya más desenvuelta, observa a los concurrentes.

—¡Severo, aquí hay mucha gente bien!

—¡Déjalo! ¡Se está calentito!

—¿No nos echarán?

—¡Que va! ¡Fíjate, vuelven a hablar!

Vera y Paco se disponen a proseguir la conversación radiofónica. La retransmisión está resultando perfecta. Ya ha habido llamadas de varias provincias, que acusan el entusiasmo de las tertulias locales por el nuevo éxito del pintor, y expresan sus enhorabuenas lacónicas. Vera Polawsky lee algunos mensajes, mientras poco a poco se reinstala el silencio. Olor a moho, a pintura, a telas resudadas, a tabaco, esa herrumbre de tristeza de los salones cerrados y repletos. Los estudiantes andan algo picadillos en discusiones que no acaban de sosegarse. Vera los reconviene, mimosa.

—¡Por favorcito, ragazzi!

Nueva expectación, ya sonriente. Paco se avecina al micrófono. Unos aplausos cobardes, desorientados, se escurren de un ángulo. Violentos siseos endurecen el aire, donde el humo de los cigarrillos se estira, sinuoso, en capas azules. Vera, que se ha quitado el abrigo, tose, carraspea, vuelve a toser, sonríe, se arregla el cinturón con sana coquetería, se alisa el pelo, vuelve a toser, acaricia soñadoramente el micrófono, encadena sus erres y dice:

—Vamos a ver, Paco. Aún unos minutos más. ¡Una molestia!

—¡Vera, encantado!

—Paco, después de este gran triunfo, de esta gran exposición, de esta maravillosa reunión de cuadros, de esta, bueno, en fin, claro, de todo esto, que es tan deslumbrador, tan delicado, tan..., tan..., cómo diría yo, tan..., bueno, ya me entiendes, después de este triunfo, digo, ¿piensas cambiar algo en tu trayectoria colorista, temática, expresiva, conceptual, dinámica...?

La entusiasta entrada de Vera ha provocado gran atención. Venerables señoras están con la boca abierta, esperando el advenimiento del genio. Algunos hombres sienten la secreta angustia del prodigio inminente, y se reprochan el no entender lo bastante de pintura, lo que les hará perder la gran ocasión de esta tarde en el salón principal de la SAII, de siete a nueve. Paco, esta vez los ojos bajos, una ñoña tristeza enmascarándole la voz:

—¡Ah, Vera! No, no pienso cambiar. Todo lo más, seguiré luchando por hacer más lírica mi pintura.

—¡Qué interesante, qué extraordinario! ¿Por qué no nos explicas eso de la pintura lírica que quieres hacer?

—¡Ah, Vera, es muy difícil! Primero he de viajar aún mucho.

—¿Viajar? ¡Ah, chéri! ¿Adónde?

—Bueno, la verdad es que yo siempre estoy viajando. ¡Cada cuadro nuevo es una larga expedición!

—¡Ah!

—¡Larguísima!

—¡Oh!

—¡No te puedes figurar!

—¡Ya, ya!

—¡Un atroz suplicio!

—¡Mon pauvre ami!

—¡De París a Constantinopla, a la caza del tema sugerente, del recuadro figurativo, apasionado, pletórico de vida y color!

—¡Emocionante!

—¡Vera, tú me comprendes! ¡Los que siguen mi obra también me comprenden!

—¿Y no hay huellas de Italia en tus lienzos, Paco?

—No, no me interesa Italia. Ahora, mucho ruido. ¡Las vespas! ¡Los fiats seiscientos, milcién, toda la numeración! ¡Enemigos de la creación pura! ¡Además, ese Boticelli, siempre igual!

—¡Entonces, la gran pintura española! ¡El Greco! ¡Murillo!

—Bueno, claro que eso son palabras mayores, pero, no, no creas, atravieso una mala etapa frente a la pintura española. ¡Está llena de contradicciones! ¡Yo adoro el rigor lógico!

—¿Entonces...?

—¡El porvenir de la pintura está, en nuestros días, en el próximo oriente: Rusia, Israel, el RAU!

Un escándalo contenido, de leal pasmo, pone en bastardilla el inesperado descubrimiento del pintor. Vera, al borde del éxtasis, exclama nerviosa, con desgarro:

—¡Anda, Dios!

Pero, inmediatamente, recobrada, reestrena su sonrisa.

—¡Genial! ¡Como tuyo! El RAU, ¿la República Arabe Unida, no?

—¡Eso es!

Las suposiciones y las preguntas saltan de corro a corro, alborotando el humo detenido, desatando las impaciencias, algunas personas se atreven a salir de la sala a la calle, después de comprobar que sigue lloviendo y haberse despedido furtivamente de los más próximos. Un tedio compacto sangra desde los cuadros, tan cercanamente lejanos. Vera Polawsky, implacable, tragando saliva:

—¿Cuál es tu obra preferida?

—¡Todas! ¿Y la tuya?

—¡El retrato de tu mujer! Tu mujer, que ahora estará en tu casa, cuidando tu estudio. ¡No hemos hablado de tu estudio! Tu precioso estudio, tan lleno de talento, de poesía, de belleza, de misticismo, de inquietudes, de músicas, de sueños, de proyectos, de entusiasmos, de..., de...

Los estudiantes vuelcan, asesinándolas, las risas. La chica de pelo largo, maravillándose con afectación:

—¡No le deja sitio al caballete, de tan lleno!

—¿Para qué lo quiere? —apostilla otro.

Siseos al borde de la cólera. Vera Polawsky continúa, exaltada, en trance:

—...tu precioso estudio, que ahora tu mujer estará adornando con orquídeas de tu propio jardín, porque tu jardín... ¡Ah, tu jardín...! ¿No nos dices nada de tu jardín? Tu jardín es la obra maestra de tu mujer, Pocha...

Los espectadores comienzan a sentirse cansados del diálogo. La marquesa se encara con su marido.

—¿Pocha? ¿Qué es eso? Si fuera Poncha, o Pancha, o Pochola... ¡Pocha parece nombre de yegua!

—¡Estos artistas, ya sabes, Fanny!

La marquesa suspira.

—¡Dios nos perdone a todos!

Vera, ya visiblemente fatigada, exclama con noble arrebato:

—¡Para terminar, pido a ustedes un aplauso para Pocha, la excelente, la fiel, la sin par compañera de nuestro admirado maestro!

Los aplausos conturban el aire de la sala. Mana un tumulto de charlas y gritos. Vera y Paco reciben efusivas felicitaciones, abrazos, besos, mientras van de un lado a otro haciéndose los encontradizos. Una musiquilla discreta se descuelga de los altavoces disimulados. Los estudiantes comentan ruidosamente las tarjetas de «adquirido», aburridas en los ángulos de los marcos.

—¿Dónde lo pondrias?

—¡No digas barbaridades!

—¡Iba a decir en la pared, hombre!

Los novios, recuperados del frío, curiosean por el muro los retratos.

—Severo, esta gente que está aquí pintada, ¡vaya trajes que se gasta! ¡Ya te decía yo que esto era de gente bien!

—¡Psché! ¡Lo serán!

—¡Fíjate, esta mujer nos mira según nos vamos moviendo! ¡Igual que el calendario de la Unión Maderera!

—¡Hombre, esto será mejor, digo yo!

Una avengonzada pena envuelve a Lolita, detenida ante un paisaje de nevados montes, con una palmera y un puesto de barquillos en primer término. Al fondo, encaminándose hacia las sierras, un tren se desliza casi sonoro. Temerosa, arrobada:

—Oye, Severo.

—¿Qué?

—¿No te gustaría, cuando tengamos nuestro pisito, un paisaje así? ¡Fíjate qué bonito es! ¿Costará más de quinientas pesetas? Podríamos comprarle pellizcando en alguna extraordinaria.

Severo contempla el cuadro. Le da a la cabeza con resignado desencanto:

—Por ese precio, Curro, el auxiliar del contable de mi oficina, nos pintará uno estupendo. De toros, que los hace muy bien, o de playa, como queramos nosotros. Quizá nos regalen uno entre todos los compañeros de mi negociado.

—Sí, claro, pero ya entre todos... Yo preferiría algo más útil para la casa, ¿no te parece? Una televisión, o cacharros de duralex, o una lámpara buena, ¿no crees que nos podrían regalar la lámpara, una con cristales, muchos cristales brillantes, para cuando pongamos una salita? ¡Ah!, y también nos hará falta un buen despertador. Eso sí que nos lo podrán regalar, ¿no verdad?

Lolita y Severo, apocados, se van deslizando hacia la puerta, esquivados por los grupos rumorosos y corteses. Desfilan ante los rostros sonrosados, sin arrugas, de damas cincuentonas, de prelados de cachazudo gesto y morada sortija, de pálidas criaturas que estrujan contra

el pecho muñecos de flexibles piernas; al fondo, un geométrico jardincillo de mirtos romanos. Ante los armiños calientes, táctiles, de algunos retratos, destacan hirientes los bordes pelechados de los puños en el abrigo de Lolita, carteras y cuello de piel de conejo, deslucida, y los zapatos, con el tacón torcido y medio devorado por las caminatas, se tuercen todavía más sobre el entarimado. Severo lucha por sostener quieta una varilla del paraguas desprendida, y se sube, para disimular, el cuello grasiento, renegrido, rozado, de la gabardina. Lolita se alarma:

—¡Vámonos, Severo! ¡Fíjate cómo nos miran!

—¡Les habremos gustado!

—¡Vamos a pararnos aquí, para salir cuando el portero se distraiga!

Los corrillos siguen despidiéndose. Vera, sudorosa, perdido el maquillaje, aparece cansada, indolente, desceñida, apeada de su erguida personalidad, las medias ligeramente arrugadas. De pronto, don Remigio Valdelagos y Ruiz de las Tejas, toda la dentadura a la intemperie, se aproxima, galán, declamatorio:

—¡Vera, señorita Vera, ha estado usted sublime! ¡Qué maestría en el arte de interviuvar! ¡Esta inauguración se merecía un documental!

Vera hace ostensibles esfuerzos por elevar los hombros, por situarse de nuevo dentro de sí misma. La sonrisa se le resiste, ahogada en una sucia espumilla refugiada en la comisura de los labios. Por otro lado, se adivina en sus ojos mortecinos que no reconoce a don Remigio. Intenta defenderse frente a la felicitación, extiende las manos con aire de prestar un juramento, suspira y borbota:

—¡Es usted muy gentil!

Don Remigio se siente esclavo de su propia voz, que se despeña:

—¡Ha estado usted sublime! ¡Qué gesto, qué expresividad, qué dramatismo participado! ¡Nunca, nunca ha estado usted tan bella, tan sugestiva! Vera, yo, en mi modestia, con mi humildísimo empleo, yo me atrevo a ofrecerle a usted...

De sopetón, Vera resucita. Se sacude la caspa del busto y del cuello, exagera un poco el escote, se encrespa el cabello, se traga la espumilla de los labios, cabecea, coquetona, cachondona, mordisqueando sus perlas:

—¡Hélas! ¡Por favor! ¡Por favorcito, no siga! ¡Los hombres, mon Dieu!... ¿Insinúa usted...? ¡No olvide que yo estoy judía!

Don Remigio Valdelagos y Ruiz de las Tejas, jefe de Administración de primera clase, sujetando una mano de Vera entre las suyas,

prosigue, enfebrecido, bajando la voz hasta la última raya de la confidencia:

—...me atrevo a ofrecerle a usted...

Vera busca sostén en el muro. Una alegoría de la ciencia se tambalea.

—¡Please! ¡Me siento tan indefensa! Pero, ¡ofrézcame lo que quiera...!

—¡Ofrezco proponerla a usted al ministerio para una condecoración!

El lienzo, saturado de mapas plegables, compases, astrolabios, logaritmos, émbolos, telescopios, matraces, locomotoras, teléfonos y mil zarandajas más, protegidas por el manto de la inteligencia humana y la cúpula de San Pedro, vuelve a ocupar, sosegadamente, la sensata vertical. Vera, sin compostura ni respeto al lugar, se estira las medias por encima de la falda, gargarizando las erres:

—¡Yo estaré muy feliz!

Los marqueses se acercan, despidiéndose. El besa la mano de Vera, un eco más en la gran rueda de felicitaciones. La marquesa, un paso atrás, observa, socarrona, detrás de sus impertinentes, a don Remigio.

—Amigo... Le encuentro esta noche... ¡Muy efusivo!

Apretones de mano, rápidas huídas sobre las colillas vertidas, las alfombras ensuciadas, el humo denso hasta las lágrimas. La musiquilla de los altavoces sigue fluyendo flojamente, cómplice, empujando a los presentes hacia la puerta. Vera Polawsky y el pintor se colocan sus abrigos con evidente aburrimiento, mientras suman disimuladamente las tarjetas de «adquirido», y piensan en que no tendrán ya nada que decirse en la amenazadora cena inminente. Lolita y Severo salen también al frío de la noche. Cae un aguanieve enmudecida que taladra los pasos, los hombros, el aliento espeso y blanquecino.

—No valía la pena quedarse más! ¡No tocaban nunca «Es mi hombre»!

—¡Claro! —confirma Severo.

Lolita y Severo van hacia la esquina, bajo su paraguas roto, muy juntitos, rompiendo, al pasar, los brillos de las luces en los charcos. Pasan los autos deprisa. La vendedora de lotería vuelve a pregonar sus millones, animada por el bullicio pasajero de la salida. Severo compra castañas a la mujer de la esquina, y esperan comiéndoselas, broma va, broma viene, a que llegue un tranvía. Interminables minutos en el chaflán con lluvia, con viento frío, gente impaciente alrededor, vaciándose el día sin sentido. Cuando llega el tranvía, a don Remigio Valdelagos y Ruiz de las Tejas, al que no ha llevado nadie en auto, sube

el primero con eficaces empujones. Lolita asciende detrás del funcionario, luchando con su paraguas desvencijado, y Severo queda solo al borde de la acera, rodeado por los gritos de la castañera, por el viento largo de la noche de febrero, el alocado ofrecer de los vendedores de periódicos, el encenderse y apagarse de los anuncios luminosos, de los semáforos... Echa a andar bajo la lluvia, calle adentro. Al pasar ante las lunas de la SAII, las luces del interior se apagan, oscuridad súbita, solamente los pasos de Severo noche arriba y alejándose.

Alonso Zamora Vicente
Amado Nervo, 3, 5.º A
MADRID-7

EVOCACION DE SANTAYANA

POR

JOSE M.ª ALONSO GAMO

He vuelto a subir a pie las ligeras pendientes del Celio. Era media tarde, y un vientecillo frío sacudía las crestas de los pinos. Desde mi casa, dejando a la izquierda el Palatino, y a la derecha, las Termas de Caracalla, he enfilado la estrecha calzada que, bordeando San Gregorio, lleva hasta la plazuela donde se alza la iglesia de San Giovanni e Paolo. Pese a algunas leves florituras del estilo arquitectónico, la soledad y el recogimiento del escondido rincón, amparado por la iglesia y la esbelta torre románicas, me han transportado con la imaginación a las recoletas plazuelas abulenses, y me han ofrecido, en toda su desnudez, la íntima y profunda semejanza.

Tal vez porque iba yo, en evocadora peregrinación, a recorrer los lugares por los que otra tarde, hace ya cuatro lustros, paseé a lo largo de las avenidas de la villa celimontana con el filósofo español, que, a pocos pasos en una austera celda del convento de monjas azules acostado a Santo Stefano Rotondo, había encontrado provisoria morada, que luego se reveló definitiva, y la última de su estancia en la tierra.

Pocos días antes había vuelto también al cementerio de Campo Verano, al Panteón de los Españoles, para rezar un Padrenuestro ante una austera lápida donde está esculpido sencillamente:

JORGE RUIZ DE SANTAYANA
16-XII-1863
26- IX-1952

Allí (donde el «George» literario ha vuelto a ser Jorge de su nacimiento y del registro civil), en un sencillo bajorrelieve, manos y palomas tienden hacia el cielo, impulsadas por una cita del libro del filósofo *La idea de Cristo en los Evangelios,* que bajo ellas dice textualmente:

Cristo ha hecho posible para nosotros
la gloriosa libertad del alma en el cielo.

Ahora han vuelto a mi memoria, con toda precisión, aquellas pocas horas, y otras, de otra tarde, ante una taza de té en su pequeño salon-

cito. Yo no era filósofo, sino aprendiz de poeta, y hablamos largamente de poesía. De Eliot, su antiguo discípulo, cuyos ensayos sobre Dante yo acababa de leer, así como entre una y otra visita, su propio ensayo sobre Shelley. Lo que nos llevó a recordarle, junto con su inseparable amigo Keats —«el genio cockney» le llamaba Santayana—, que a no larga distancia de nosotros, a los pies de la pirámide Cestia, reposaban en el cementerio protestante.

Y ahora que Santayana duerme también en Roma su sueño eterno, se comprende que no habría sido su sitio apropiado un ángulo del cementerio de Porta San Paolo, junto a los románticos Keats y Shelley, o junto al botánico Humboldt. El naturalismo de Santayana era de una especie muy diferente. Y aunque su propia lápida no tenga cincelado el «Epitafio» que el Santayana poeta pergeñó para sí:

Belleza y juventud que nutríais la llama
que aquí quedó extinguida, sellad su nombre amado
pues él no yace aquí. Donde quiera que estéis
él ama nuevamente y muere con vosotros.
Coged rosas silvestres y agitad los laureles
para vestir su gloria, no su falso renombre.

no podemos olvidar que también escribió:

Yo quisiera morir en los cerros de España
y sobre su meseta, pelada y melancólica,
esperar la llegada de la última tiniebla.

Santayana, es verdad, no pudo morir en los cerros de España, no pudo morir en la ciudad donde sus dos más grandes amores en este mundo —su padre y su hermana Susana— habían muerto: Avila. Pero se edificó una Avila especial para él, esa que yo he redescubierto esta tarde entre las solitarias callejas del Celio.

Así se lo dijo a algunas monjas, así se lo dijo a Daniel Cory, así me lo dijo a mí, mirando a la romántica iglesia desde la entrada de la villa, y así lo ha escrito en algunas cartas. Llevaba a Avila en el corazón, y a San Juan de la Cruz, en el bolsillo. Esta no es ninguna metáfora. Daniel Cory, su amigo y mi amigo, me ha regalado una estampa del místico poeta, que Santayana llevaba siempre con él, en la que se lee esta cita suya: «Un solo pensamiento del hombre vale más que todo el mundo, y así sólo Dios es digno de él».

En el dorso de la estampa —que lleva un trocito de tela tocada al virginal cuerpo del Santo—, Santayana escribió de puño y letra la traducción para ingleses: «A single human thought is worth more than

all the world, and so God alone is worthy to be its object- S. John of the Cross.»

Por eso Santayana, mientras espera encontrar tal vez algún día su reposo definitivo, junto a su padre y hermana, en la pelada y melancólica meseta castellana, está bien enterrado en el cementerio de Campo Verano, entre españoles; y no lo hubiera estado a los pies de la pirámide, junto a Shelly o Keats. No en vano el Santayana poeta nos ha dejado un verso, un solo verso, en el que puede resumirse todo el largo combate interior del Santayana filósofo:

Tanto escribir de Dios, ¿fué por haberlo visto?

Este verso pertenece al poema «En un volumen de filosofía escolástica», cuyo último terceto es:

Al turbulento caos se ha rendido el aliento
que estremeció sus labios, y tan sólo nos queda
la reseca hojarasca de sus muertas palabras.

Del mismo Santayana nos queda eso: unas cuantas palabras. Pocas en el concierto de los siglos, muchas para una sola persona. Y todas ellas teñidas del más importante descubrimiento griego: la ironía. Así, este platonizante, que del consejero Dionisio ha sacado la maestría del estilista y la agudeza del razonamiento, y del maestro de éste, Sócrates, la independencia de criterio y la originalidad del juicio, en contra de su más directo maestro griego Platón —que rechazaba a los poetas de su utópica república—, se profesa poeta, y por poeta, exilado; bien que un tal exilio le haya hecho excepcionalmente libre. Esa su libertad, que le permitió pasear por los firmes claustros del intelecto, fué la que le hizo consagrarse «a la tenue armonía del prado con la nube», esto es, a la poesía. Y no pide más que una cosa:

¡Que la forma, la música y el aire que alentamos
colmen con su belleza mi imperfecta plegaria!

Plegaria en la que encontramos, unas veces, los tonos más hondos y dolientes; otras, los más elevados o más tiernos, y siempre, los más humanos, de su poesía.

De toda la extensa obra de Santayana, la poesía es la más próxima a su origen, a sus sentimientos y a su psicología de latino, a su conciencia de católico *malgré lui*, y a su arraigado españolismo. Esta última característica —su españolismo—, considerada un poco a la ligera por sus críticos anglosajones, es para mí imprescindible si se quiere llegar a una exhaustiva comprensión de su obra.

Por ello, como premisa previa, pretendo ponerlo de manifiesto, con el apoyo de los hechos, y de testimonios *no españoles.*

Pero antes aclaremos algunas cuestiones. ¿Quién es Santayana? ¿De dónde procede? En *Personas y lugares* lo explica así:

«El nombre Santayana se deriva, por corrupción fonética, del de un pueblo de los Pirineos Cantábricos, situado no lejos del mar y de Santander. Originalmente era Santa Juliana, sin duda el de algún santuario o ermita; pero en latín, como en italiano, la *j* no es sino una doble *i* o una *y*, y la y se confunde a menudo en español con el sonido fuerte de la *ll* o de la italiana *gl;* de modo que Santa Juliana podía resultar evidentemente Santa Illana, Santayana y Santillana. Este último es el nombre actual del pueblo, y al otro lado de Santander, hacia el Sudeste, está la aldea de Espinosa; por lo que mi ingenioso amigo y traductor don Antonio Marichalar, Marqués de Montesa (de quien tomo la anterior etimología), medio en broma medio en cumplido encuentra en aquellas montañas, a orilla del mar y uno frente a otro, los lugares de donde somos oriundos Spinoza y yo. Pero, si bien a mí no se me puede mencionar, sin sonreír, en el mismo aliento que a Spinoza en cuanto a grandeza de intelecto, yo le gano en sangre española. Spinoza era judío: sus antepasados no pudieron encontrar el camino a Espinosa sino como después lo encontraron a Amsterdam, o lo encontró el propio Spinoza a La Haya, o lo encontré yo a Estados Unidos; mientras que si el lector vuelve la vista atrás verá que mi abuelo paterno había nacido en la provincia de Santander, aunque no en Santillana, y su mujer y mi padre eran naturales de Zamora, teniendo además mi abuela el apellido claramente portugués o gallego de Beoiro. De modo que mi ascendencia por línea paterna señala precisamente el Noroeste de España, mientras que los orígenes de mi madre eran inconfundiblemente catalanes o baleáricos, es decir, tenían sus raíces en las costas del Nordeste, que miran hacia Provenza y hacia Italia, y han engarzado a España durante muchos años con todo el mundo del Mediterráneo.»

¿ Por qué, entonces, un español por los cuatro costados se ha convertido en uno de los mejores escritores en lengua inglesa de nuestros días?

Por una serie de circunstancias cuyo relato parece una novela. Más fantásticos y novelescos que las creaciones de la imaginación son todos los acontecimientos en torno al encuentro y conocimiento de sus padres en Filipinas, solteros ambos, y que no llegarían a casarse sino una serie de años después, y en Madrid, cuando ya su madre era viuda y tenía otros tres hijos del primer matrimonio.

A causa de ese primer matrimonio y de las cuestiones de intereses motivadas por haber sido su primer marido un americano de Boston, la madre, con los hijos mayores, se trasladó a esta última ciudad, quedando Jorge Ruiz de Santayana con su padre en Avila hasta que, a los nueve años, su mismo padre, lo llevó a Boston también, para que hiciese sus estudios.

Desde ese instante se plantea entre ambos cónyuges una especie de lucha sorda y dramática para hacer gravitar el hijo hacia España o América. La madre, más terca, y con más dinero, termina por imponerse. Encuadrado en este marco es como habrá que estudiar el poco conocido episodio de su intento de ingresar en la carrera diplomática española; proyecto que el padre acaricio largamente y que la madre echó definitivamente abajo.

Es curioso seguir en las cartas que el padre escribió al hijo por entonces los altibajos del intento, y la renuncia final, con el comentario hecho años después por Santayana: «Carecíamos de amigos. Y mi madre no me habría ayudado, sino que hubiese considerado mi acto como una desagradecida rebelión contra ella. Y sin su ayuda no habría yo podido capear las tormentas y las prolongadas calmas de un viaje como aquél en aguas españolas.»

Cerrado este capítulo, vienen los veinticinco años de docencia en Harvard, durante los cuales se afirma su personalidad como agudo crítico, original ensayista y profundo filósofo, pero sin perder nada de su españolismo integral.

No olvidemos que en Harvard, a finales del siglo pasado, Santayana no tenía ningún renombre como filósofo, ni casi como profesor, sino que era conocido en los círculos intelectuales como *un joven poeta español misteriosamente exótico.*

¿Qué hay o puede haber de verdad en todo esto? Si nos paramos un momento a meditar sobre el sentido de estas palabras —joven poeta español— acaso podamos explicarnos mejor ese misterioso exotismo que le achacaban sus amistades bostonianas. Si es verdad, la juventud se pierde; y la poesía y aun la patria pueden olvidarse; pero Santayana, que con la madurez se fué alejando algo de la poesía, no se alejó nunca de sus raíces nacionales. A continuación veremos hasta qué punto se ha conservado español y las consecuencias que un hecho tal han traído consigo.

Que Santayana ha nacido en Madrid lo sabe todo el mundo; que es hijo de padre y madre españoles hemos visto que es otro hecho cierto e indiscutible, pero no ya tan conocido. Nada menos que en el año 1920 tiene que rectificar a W. L. Phelps, cuando comenta su antología de los *Pequeños ensayos,* escribiéndole: «En lo único en que está usted

equivocado de cuanto dice es en lo de que mi madre fué americana. Era española —*nunca hablamos inglés entre nosotros*—, pero primero se casó en Manila con un Sturgis, de Boston, de modo que mis mediohermanos pertenecieron a la antaño próspera y siempre agradable tribu.

Este error de W. L. Phelps ha sido un error común de muchos americanos. Aun sin caer en él, es decir, incluso reconociendo el hecho de su filiación española por ambas ramas, para la mayoría de las personas no está tan claro el que su origen español haya determinado las características peculiares de su obra y las especiales modalidades de su estilo.

Afirmarlo así, sin embargo, no es un gesto de apasionado patrioterismo, ni está basado en el hecho —si significativo, externo— de la constante renovación del pasaporte y conservación de su nacionalidad legal. Por otra parte, la situación de Santayana no es ni siquiera insólita dentro del restringido campo de la literatura española, y menos aún si se trata de filósofos. Santayana es tan español como Séneca, el filósofo cordobés que escribiera en latín; como Averroes, el aristotélico andaluz que lo hiciera en árabe; o como Luis Vives, el permanente viajero y voluntario exilado, con quien, para asemejarse más, tiene de común no sólo el hecho de no escribir en castellano, sino la docencia en universidades extranjeras; y ese pensar, al llegar un determinado momento de su vida, en ejercer su magisterio en tierra patria; magisterio que, por unas u otras causas, no pudieron llevar a cabo ni el valenciano ni el madrileño.

Pero del españolismo de Santayana, por si no fueron bastantes sus rotundas afirmaciones, reiteradas a lo largo de los tres volúmenes de su autobiografía, tenemos multitud de juicios y apreciaciones que, sin lugar a duda, lo confirman. Su amigo, discípulo y heredero, Daniel Cory, uno de los hombres que le han tratado con mayor intimidad, escribe en el prólogo a las cartas de su maestro: Si yo encuentro en Santayana una cierta inocencia o retraimiento, este fué, a pesar de todo, combinado con un congénito sentido común, digamos *una nativa astucia española.*

Unos años más tarde, cuando anda alrededor de los veinticinco, el propio Santayana le escribe a Willian James *desde Avila:* «Siendo un extranjero, y viniendo de un medio moral e intelectual bastante distinto, yo tengo una más ligera y menos concienzuda manera de tomar las cosas, la cual da una impresión de holgazanería y frivolidad en ausencia de pruebas de vista de que, después de todo, yo trabajo tanto como cualquier otro». Esta carta está escrita precisamente en las mismas fechas en que, refiriéndose a él, Willian James emitiera el siguiente juicio: «Medio español, medio yanki, es una auténtica naturaleza de

filósofo si las hay. *Católico de hecho,* escritor capital en verso y prosa, excelente hombre de letras, carácter perfectamente sencillo y modesto, no conozco espíritu más interesante si se le llega a penetrar».

Este pasaje lo apostilla el crítico francés Jacques Durón con estas palabras: «En verdad, más ciertamente español que yanki, pero español desarraigado, tomado a España no para dárselo, sino para prestárselo a Norteamérica, en espera de que fuese recuperado por las riberas de la antigüedad.»

Entre las opiniones de los escritores norteamericanos que tocan el tema del españolismo de Santayana quiero citar en primer lugar la de W. L. Phelps, el cual, a más de destacar la importancia de su nacimiento en Madrid, y de su crecimiento y educación como católico, nos aclara que «era tan bilingüe como pudiera serlo cualquier otro», dato que confirman, a lo largo de su vida, sus múltiples cartas en correcto castellano. W. L. Phelps emite también este tajante juicio: «Los ensayos de Santayana son el fruto de una larga contemplación y de su pensamiento original. Y no podrían haber sido escritos por un anglosajón puro; proceden de una mentalidad esencialmente latina de raza, católica de educación y saturada de filosofía escolástica medieval.»

Destacan el catolicismo de Santayana Margaret Munstemberg y Jacques Durón.

Aquélla nos recuerda «sus oscuros ojos españoles» al escribir que para muchos de sus amigos de Harvard, Santayana, «incluso alejado de la religión, sigue siendo el católico español».

Jacques Durón escribe: «Católico ha contiuuado siéndolo, al menos por simpatía y afinidades, hasta el punto de escribir él, incrédulo, un ensayo para defender la ortodoxia católica contra el modernismo. «Toda su filosofía ha sido un esfuerzo para construir, sobre una desilusión que se extenderá incluso a la metafísica, un sistema de razones de vida. Pero se verá también cómo en este mismo esfuerzo continúan afirmándose y participando *las afinidades sentimentales de Santayana por el catolicismo de su herencia española.*»

En 1896, dos años antes del alevoso ataque americano a la escuadra española en Cuba, Santayana, en una carta escrita a Guy Murchie desde Oxford le dice: «Raramente leo los periódicos, así que cuando lo hago me alarmo con las referencia a cosas que no sé. Por ejemplo, ¿qué ha proclamado Cleveland sobre Cuba? Probablemente algo ultrajante.» Así, sin ambages ni rodeos, Santayana se coloca, como luego lo confirmará en el poema *España en América,* del lado que le dictan su nacionalidad y su patriotismo. Sin ahorrar el adjetivo duro y despectivo para la actitud del presidente de los Estados Unidos.

Otros dos años antes, el 1894, ha desaparecido su primer libro. Se trata de un pequeño volumen, titulado *Sonnets and other poems,* en el que Santayana reúne todos los poemas publicados en la revista *Harvard Monthly,* y algunos inéditos. Con este libro, y con la sucesiva reimpresión, grandemente aumentada, de 1896, ingresa en las antologías de la joven poesía norteamericana. Los recopiladores de una de ellas, H. Gregoric y M. Zatunenska, reconocen que «la musa de Santayana no era, hablando con absoluta propiedad, de origen inglés, y que sí sería difícil poner de manifiesto la mera evidencia de una herencia católico-romana, la sola y compleja verdad de la cuestión es que *Santayana se ha identificado con España.*

Su más destacado biógrafo, Howgate, habla del «amor de Santayana por los cuadros de santos» y de «su larga capa española». Más recientemente, una poetisa hispano-yanki —Concha Zardoya—, al mismo tiempo que considera difícil valorar el mérito de Santayana como poeta, reconoce que es más difícil todavía el tratar de fijar su posición dentro de la historia de la poesía norteamericana. «Porque siendo un artista auténtico, sus poemas, absolutamente sinceros, y cuya importancia en su aspecto filosófico no puede negarse, tienen un cierto escepticismo que los críticos norteamericanos no llegan a explicarse, porque —según nuestra autora— vuelven a cometer un olvido imperdonable, pasan por alto la *ascendencia abulense* del poeta-filósofo y la constante huella que Avila y el paisaje castellano han dejado en su espíritu.» «Tal vez su parquedad en la adjetividad —añade en otra parte— provenga de ese mundo desolado, el castellano, desprovisto de elementos circunstanciales y caducos.» Todavía vuelve Concha Zardoya sobre el tema con mayor insistencia al asegurarnos que «Castilla le ha enseñado, con toda seguridad, su amor a lo esencial y duradero, su desprecio hacia todo lo vanal y adventicio.»

Hay que poner al lado de las antedichas opiniones, que van al fondo de su españolismo, otra serie de referencias que nos muestran su conocimiento y participación en la vida española diaria y corriente.

En 1909, por las fechas en que está meditando su definitivo abandono de la universidad de Harvard, escribe a su hermana Susana, la casada y residente en Avila, lo siguiente: «Gracias por la *Lectura Dominical,* de la cual ha llegado un número tan lejos. No te pido que me la envíes porque incluso si menciona el tema (el modernismo) dará una visión unilateral de él. Pero *siempre me agrada mucho leer el español vivo* y conocer algo de lo que está pasando.» Del mismo periódico vuelve a hablar en el año 1911, con estas frases: «Continúo leyendo con placer la *Lectura Dominical,* especialmente «la crónica». Los polí-

ticos españoles son muy interesantes, y mi anhelo es pasar una temporada en Madrid para conocerlos mejor.

Cuando, harto hasta el extremo de América, se dispone a abandonarla, su despedida es una despedida a la española. Y nada menos que con un vivo recuerdo para un conquistador español: Hernán Cortés. En efecto, con fecha 1 de junio de 1911 escribe a su amigo Conrad Slade que va a aceptar una invitación de la universidad de Berkeley para ir a California, ya que le parece «una buena oportunidad para ver el Pacífico, como Cortés, antes de morir».

Todavía tardaría Santayana muchos años en morir, pero hizo bien en aprovechar aquella oportunidad. Si no lo hubiera hecho se habría quedado sin ver el inmenso océano descubierto por sus compatriotas en las costas occidentales de América. Al año siguiente abandonó los Estados Unidos y, aunque vivió casi otros cuarenta, nunca tuvo el más mínimo interés en volver, ni siquiera de pasada, a un país donde había transcurrido una gran parte de su existencia, y al que continuaba ligado por lazos familiares, económicos y editoriales. Con ello dió plena validez a los versos de su amigo Lionel Johson, que le hace:

¡Exilado en América
de tu propia Castilla,
hijo de la santa Avila!

Cuando llega a España, la impresión que la patria le produce no puede ser mejor. En Madrid encuentra que los barrios nuevos son hermosos y casi distinguidos; que la gente está educada y tiene un gran encanto y naturalidad; que las diversiones son diversiones; las iglesias, auténticas iglesias, y el sol, y el cielo, tal y como las platónicas ideas de ambas cosas. Aprecia también que el tiempo, aunque variable, es frecuentemente delicioso, y los parques y los paseos, elegantes. Añadiendo aún con mayor fuerza: «Soy completamente feliz y me agradaría volver el próximo invierno si mi hermana Josefina estuviese aquí y desease vivir conmigo».

Si esto dice de Madrid, la vida en Sevilla, donde pasa dos inviernos, no le puede resultar más agradable. Las cartas que envía desde esta última ciudad desbordan alegría y denotan su complacida participación en la vida ciudadana.

Pero aún existe otro atractivo en Sevilla, y que para la mayoría de los lectores será tan sorprendente como inesperado. Santayana es tan español que nada auténticamente hispano le es ajeno. Por eso, aunque no parezca acordarse mucho con su filosofía, nos encontramos con que tan platónico y delicado poeta, tan profundo y agudo metafísico, es un gran apasionado, un auténtico *aficionado*, a las corridas de toros.

Tan aficionado que lo pone como uno de los motivos de su permanencia en la bética ciudad en una carta a su hermana, a la que escribe: «Pienso estar aquí hasta que pase la feria y las corridas de abril.» Dicho así, podría haber sido una referencia ocasional, si no viésemos después, por otras cartas, que, en Madrid, no deja de asistir a ninguna corrida, que habla de ellas no como un ocasional espectador, sino como un profundo conocedor, que va a las corridas de abono y que, para satisfacer su pasión taurina, incluso se salta alguna conveniencia social.

Queda otro aspecto, acaso el más importante, para determinar la unión, la relación directa de un hombre con su patria y con su pueblo: la política. Nada más difícil, dadas las circunstancias de aislamiento y soledad —de todo y de todos— en que Santayana vivió a lo largo de su existencia. Ahora bien, un auténtico castellano, abonado a toros y buen conocedor de la vida de su patria, aunque no hubiese sido más que a través de su íntima unión con Avila, no podría dejar de tener, pese a su pretendida indiferencia, opiniones políticas muy claras. En verdad no hay muchas alusiones en sus cartas, pero dos de ellas son tan tajantes y decisivas, y se refieren a momentos tan cruciales de la vida española, que son más que suficientes para completar, en este campo también, el perfil inconfundible de su españolismo.

A finales del siglo XIX la piedra de toque de la política española fué la cuestión de Cuba. Y ya hemos visto la dureza con que Santayana juzgaba a Claveland a este respecto. En los cuarenta años siguientes, si entre los acontecimientos españoles queremos destacar los dos momentos más decisivos, es muy posible que haya que convenir en la huelga revolucionaria de Barcelona y en el alzamiento nacional de 1936. Pues bien, ambos momentos encuentran un Santayana con perfecto conocimiento del fondo del problema y con un criterio firmemente hecho.

De la huelga de Barcelona escribe el 29 de julio de 1910 en una carta al conde de Rusell: «Con respecto a la simpatía que, sin embargo, usted muestra hacia Ferrer y los presentes instigadores y perpetradores del asesinato (los cuales son, naturalmente, los defensores de Ferrer), yo estoy separado de usted *toto coelo*.»

En la misma línea, y con la misma claridad e independencia de juicio, se encuentra ante el alzamiento nacional de 1936. En noviembre de dicho año escribía a R. Shaw Barlow una carta en la que le decía textualmente: «Sí, naturalmente que estoy preocupado con la guerra de España, y algunos de mis familiares están actualmente combatiendo —desde luego en el lado nacionalista—. No tengo conocimiento íntimo del asunto; pero, reflexionando sobre él desde lejos, tengo una

idea que puede ser muy importante: 'España ha sido siempre el más infortunado de los países, y está teniendo ahora una dura lucha para expulsar a los bolcheviques que se habían apoderado de su siempre execrable gobierno. Pero mis amigos me escriben que los jóvenes son irreconocibles por su energía y disciplina y que pronto veremos una España tan vigorosa como en la Edad Media. Y, desde luego, España no estará sola en esta transformación.»

Como hemos podido ver, pese a la carencia de conocimiento íntimo del asunto, el juicio de Santayana es claro y terminante; ahora como antes, Santayana no duda en tomar y defender una determinada posición.

No serían necesarias más pruebas en este sentido, pero veamos, una vez más, cómo el español de sangre se revuelve cuando, en 1935, se hacen algunos comentarios sobre el hecho de que en *El último Puritano* apenas hay una palabra sobre España. «Otro punto. En mi novela apenas hay una palabra sobre España—le dice a F. Ch. Ward—, pero, si escribo la autobiografía que tengo pensada, España ocupará el lugar que tiene en mi vida. *Este ha sido siempre un hecho fundamental.* El que haya conservado siempre mi nacionalidad legal española no ha sido accidente ni afectación; ha sido un símbolo de la verdad. Hasta la reciente muerte de mis hermanas—que habían vuelto a España—, yo iba casi todos los años a Avila, viviendo allí *en familia.* Fué sólo oficialmente, en mi lado literario, donde España contó menos.»

La autobiografía, efectivamente, se escribió. Y las opiniones de la carta a Ward quedan plenamente corroboradas con este párrafo de *Personas y lugares:* «Apenas tenía tres años cuando nos mudamos a Avila, y estaba cerca de los setenta cuando dejó de ser el centro de mis más estrechos lazos legales y afectivos. El que estos lazos, a pesar de ser los más estrechos, me dejaran tan notablemente libre fué una felicidad para mi filosofía. Me enseñó a poseer sin ser poseído, y sin embargo me colocó en una posición firme y precisa. El espíritu más libre necesita un lugar de nacimiento, un *locus standi* para contemplar el mundo, y una posición innata para juzgarlo. El espíritu debe ser siempre el espíritu de alguien. Ahora bien, la casualidad que hizo de mí un español expatriado y me ligó a Avila fué singularmente afortunada.»

Esta confesión es como un balance, neto y preciso, de cuanto debe a Avila, con la tremenda fuerza que le da el reconocimiento de que, hasta los setenta años, siguió siendo el centro de sus más estrechos lazos, letales y afectivos. Parece como si fuese una medida de la providencia para que este español expatriado no pudiera, ni siquiera por

casualidad, olvidar sus raíces castellanas, ese *locus standi,* para que sirviese como apoyo en la contemplación del mundo a quien, si por fuera se sintió viajero cosmopolita, lo fué a la manera de la andariega abulense Santa Teresa, y pretendiendo, como ella, aunque por otros caminos, «vivir en lo eterno».

Afirmaciones todas que, con mayor exactitud y precisión que nadie, nos las confirma el propio Santayana en estas estrofas de su poema «Avila»:

AVILA

De nuevo mis pies pisan la elevada meseta
purpúrea y olorosa del campo de Castilla,
región desoladora, fría, altanera y noble,
reseca bajo un cielo de implacable crudeza.

Amplio desierto donde la diadema de torres
sobre el Adaja ciñe una ciudad silente,
y encierra, sin cuidarse de las burlas del tiempo,
veinte templos en una corona de granito.

Brillan rayos fervientes de luz al claro cielo;
y dentro de mi pecho, los misterios de antaño.
Aquí yacen los tristes trofeos de mi alma:
muertos que ya cumplieron mucho antes mi destino.

Como las primitivas peñas de esta llanura,
su pesar infinito se me clava en el pecho;
y, cual el cielo ardiente, su pena cancelada,
sonríe a mis pesares, calma mis inquietudes.

Aquí soportó vida mortal año tras año
la silenciosa mano que nos hace y deshace:
y recogió, gimiendo, su herencia dolorosa
bajo las sonrientes e inhumanas estrellas.

Sobre Avila se yergue el castillo almenado,
nido actual de cigüeñas, y antes, de altivas almas;
aún desde la abadía que se abre sobre el valle
redoblan las campanas por cuantos nos dejaron.

También él se fué lejos, y por él también redoblan las campanas de la abadía. Por eso puede describirnos, aún con mayor hondura, su nostalgia de español, alejado física, pero no espiritualmente, de la patria, al escribir, en la *Apología pro mente sua:* «Otro distinguido amigo, Marichalar, ha dicho que soy yo un místico castellano. He escrito algunas cosas duras sobre el misticismo, y, si se me hubiese llamado

simplemente místico, habría sonado a sorprendente, e incluso a ofensivo. Pero esta feliz limitación —castellano— aparta todas las sugerencias desagradables. Castilla no puede producir nada nebuloso. Allí no hay ningún peligro en pensar en Dios, y menos en que Dios es uno mismo. La palabra Castilla seca el viento, aclara todo lo confuso, desnuda tierra y cielo por igual, infinitamente lejanos e inseparables, mientras quedan siempre Dios y el alma. El mero místico puede ser cualquier cosa, buena o mala, pero el místico castellano está predestinado para un entrañable realismo sobre el mundo y para una perfecta fusión con el ideal. Es un don Quijote cuerdo.» Un don Quijote cuerdo; eso es justamente Jorge Ruiz de Santayana.

En el poema «España en América», escrito —no se olvide, en los Estados Unidos— con motivo de la guerra de Cuba de 1898, y cuyo valioso testimonio no ha sido, hasta ahora, debidamente destacado, Santayana toca el punto más alto —y menos derrotista que la llamada generación del 98, a la que él, por edad, habría pertenecido— de su españolismo.

Comienza el poema con esta impresionante estrofa:

Cuando apenas los ecos del puerto de Manila,
circundando la tierra ondulada y durmiente,
trajeron donde anclada entre hostiles montañas
fondeaba la hispana flota desamparada,
cual doble augurio el grito de protesta y aliento,
la prisa por hacer lo que el honor pedía,
o una loca esperanza de vender caro el triunfo,
impulsaron la audacia de los barcos: cayeron
FUROR, PLUTON, VIZCAYA, COLON, TERESA, OQUENDO.

Y, al plantearse, con el hundimiento de la flota, el final del Imperio español en América, se pregunta Santayana por qué fueron los españoles precisamente los elegidos,

¿Por qué buscó Colón esta raza frugal,
montaraz, reflexiva, ya amorosa, ya airada,
que desprecia hasta un reino por una linda cara;
por el honor, riquezas, y por la fe, el deseo?

Por España han pasado muchos y diversos conquistadores, que el poeta va enumerando, hasta que un día, sigue el poema,

... tras tantos otros conquistadores vino
Cristo, que ha sido el único conquistador de España.

Bajo su protección,

Alzando en Covadonga rudimentaria cruz
se levantó Pelayo entre sus montañeses,
y ella (España) volvió a Granada; la pérdida de un día
rescatada en batallas de cerca de mil años.

Refiriéndose a ese instante es cuando Santayana —dirigiéndose a España— hace la pregunta que aquí, y ahora, más interés tiene:

Di, ¿a qué precio
abandonaste todo para buscar las Indias?
Tres carabelas fueron con una cruz a proa,
una amplia cruz trazada en banderas y velas,
arando las praderas salitrosas del Héspero
a impulsos de las ondas y de los fuertes vientos.

Desde entonces, ¡cuántas carabelas, cuántos galeones, zarparon hacia allá para no regresar!...

... cuántas duras batallas y cuántas vidas muertas.
¡Desde la vez primera que Colón tocó tierra
hasta que el yugo ibero sintiera el araucano!

Y cuando, tras varios siglos, llega para España su 98, cuando se consuma la pérdida de los últimos jirones del imperio, Santayana, antes que ninguno, nos dirá, en unos cuantos versos, el alcance de lo hecho, lo que nada ni nadie puede negarle a España, lo que es su timbre de orgullo.

Por pereza, lujuria, poco talento y bienes
se hundió España en la pena y aun en el deshonor,
cada uno a su servicio sirviéndose a sí mismo,
cada uno en su pasión golpeando su corona.
No que tales traiciones borraran su renombre,
cuyo brillo no estaba de su mano al alcance.
Donde segó tristeza sembró su propio bálsamo.
Todo cuanto tenía que enseñar, lo enseñó
al nuevo mundo: fe, conciencia e idioma.

Con estas palabras, Santayana, el filósofo alejado de su patria, al que muchos casi ni tienen por español, y cuyo españolismo es una mezcla de misticismo y sensualidad, de pereza y contemplación, de política y toros, de orgullo y desprendimiento, de quijotismo idealista y de realismo sanchopancesco; ese madrileño recriado en Avila y educado en Boston, surcador del océano de los conquistadores, ligado a América y que, como los mejores españoles del renacimiento, ha vivido

en Italia horas de ensueño y de felicidad, que ha bebido de Petrarca como Garcilaso, en Marcial como Quevedo y en Leopardi como Unamuno, que se ha enfrentado con el diablo —en su tragedia *Lucifer*— con mayor resolución que el florentino Papini, y para el cual podríamos modificar la célebre frase de nuestros soldados imperiales en «España mi natura, Italia mi ventura, Roma mi sepultura»; con esas palabras, repito, nos da la medida de su raigambre castellana y se nos muestra como uno de los primeros, si no el primero, entre los paladines de la hispanidad.

Esa hispanidad, de la que él mismo nos afirma, en un dístico, su vigilancia combativa y operante:

Hijos de España, en pie, casi cesado el llanto,
vigilan desde Cuba hasta Tierra del Fuego.

José M.ª Alonso Gamo
Embajada de España en
Roma

EN LOS CLAROS OJOS DE JOHN

POR

ANTONIO FERRES

Estoy cansada cuando llego a la estación del Greyhound. He andado más de dos millas por las avenidas —solitarias, como siempre—, pisando el borde de los macizos de hierba que rodean las filas interminables de bungalows. Más de dos millas oyendo pasar incesantemente automóviles; sin fijarme en ellos, pero sintiendo el golpe de las luces de los faros en los ojos. Todos veloces; excepto los de la policía, porque desde las ventanillas suelen mirar los guardias, como si pudieran detener e interrogar a una mujer o a un hombre por el solo hecho de caminar de noche a través de una ciudad que no termina nunca. Ni siquiera llevo equipaje. Llego a las estación de autobuses, pero no pienso viajar ni marcharme a ninguna parte. Tampoco tengo apetito para cenar en el *dining-room*. Hay mucha gente esperando los transbordos o la llegada o salida de los coches; demasiada gente, de pronto, en un local con tanta luz, en medio de una ciudad de calles solitarias. Personas de pie, y casi llenos los largos asientos y el banco elíptico tapizado de plástico. Cada cual pensando lo suyo, y con su rostro: blanco o negro, o chino o japonés, o indio o mejicano. Me hago sitio junto a una mujer negra —flaca y limpia— que tiene sentadas a su lado dos niñitas negras, una a cada lado. Son dos chiquillas serias, peinadas con coletas, que ponen las piernas oscuras, juntas, de la misma manera, y visten trajes iguales, azul claro, y calzan zapatos lustrosos de charol. Me encojo en el asiento y pongo encima los pies, abrazándome las rodillas. Puedo observar a gusto a todo el mundo; sean como sean. No está John, claro. Ni otro tipo que se le parezca. Entra una fila de marinos por la puerta número 1. San Diego Route: San Francisco-Oceanie-Santa Ana-Laguna-Beach-Long Beach. Llama un suboficial a los muchachos desde la puerta. Nadie hace caso de la marcha de los marinos. Ni tampoco los dos guardias. Pasean, dando vueltas al banco elíptico, arrastrando los pies, las porras colgando a la izquierda, y las culatas de los revólveres asoman sobre las fundas de las pistoleras. Y ninguno de los marinos se parece a John. Nadie se preocupa, aunque así —una noche o una mañana cualquiera— se marchó John. «Xuan My-Ben Hai-Saigon-Vietcong». «Route». Lo que más gracia me hace son los rostros, tan serios, de la gente que llena el gran banco elíptico. Veo a muchas personas de perfil, y a otras hasta puedo cla-

varles los ojos en la nuca, si me vuelvo. También miro los rostros de los chinos que están en los cómodos y muelles asientos de enfrente. No es que me dé miedo.

Un tipo astroso —un blanco—, con barba descuidada a medio crecer, le enseña a otro una pulsera grande, con piedras azules engarzadas. Al principio me parece una corona, pero debe de ser pulsera, y las piedras, turquesas de las que trabajan los indios de Nuevo Méjico. Me acuerdo de cuando hice el viaje con John, cruzando Arizona, el desierto donde hoy tantos cactos erguidos, altos, aquí y allá, que parecen hombres y mujeres de pie sobre la arena blanca, y algunos hasta con un niño en brazos. Cactos grandes, esbeltos, con ojos y boca, mudos, mancos o con un falo, que se ven desde el auto. Seguro que el tipo de la barba a medio crecer quiere vender la pulsera. Vuelve los ojos y me doy cuenta de que son azules. Ojos de loco, como John. Pero no se parece en nada a John. Ningún hombre blanco de los que están en la estación se parece a mi John. También hay de pie, al fondo, cuatro mejicanos, con traza de peones de los que vienen a California para trabajar en el campo. Puede que viajen hacia el Norte, que vayan a Salinas y esperen al autobús en la puerta número 3, la que tiene el rótulo: San Francisco Express: San Francisco-San José-Salinas-Oakland-Modesto-Fresno, o que regresen por la puerta 5: Alburquerque. Route East, o por la puerta 6: El Paso. Route East. Son peones de los que he visto tantas veces en la época de la recolección de los frutos; peones, que muchos —lo decía John— ni poner su nombre en español sabían, y pintaban una cruz en los papeles al tiempo de recibir sus pagas. Menos aquel que ponía una cruz grande y otra más chica al lado, y que —lo contaba John— cuando el capataz le preguntó cuál era la causa de que firmara así, dijo que la cruz menor la ponía porque él era *junior*. Caras un poco de indios, como las que vimos John y yo en Nuevo Méjico, asomando a las puertas de las casas, que parecían murallas hechas de arena.

Me es difícil recordar cuándo me enamoré de John. Desde que éramos niños le había visto pasar con su padre, en un automóvil siempre de los últimos modelos. Negociaba el padre de John en pinturas y debía de ganar bastante dinero. Decían que tenía cuenta abierta en todos los bancos de la ciudad, y que cuando entraba a una tienda a comprar, lo mismo podía usar un talonario de cheques que otro, de los varios que había sobre el escritorio. Era una de esas personas que cada par de años cambiaba de coche porque sabía que los autos anticuados pierden valor aunque estén en buen uso, y retratan y dan impresión de la pobreza de sus dueños. Vivía John en una casa frente a la mía, aunque no se trataban nuestras familias. Pero yo veía pasar el

automóvil nuevo en cuya ventanilla trasera asomaban la cara rosada y los ojos azules de John; o veía a John saltar siempre el primero del auto. Lo recuerdo: los brazos colgando desgarbadamente, vestido con un short color marrón que le quedaba corto y le dejaba al aire la mitad de los muslos blancos como leche, y lampiños. Ahora ya le tengo en mi memoria más bien con el mismo porte que su padre el negociante de pinturas y con ojos de loco. Quizá con la misma mirada que el loco que mató al Presidente. O como el loco que mató al loco que mató al Presidente.

De niño, a veces, me miraba John desde el coche y sonreía. Una mañana del mes de octubre todos los árboles de nuestra pequeña ciudad del Medio Oeste se habían vuelto amarillos, color de oro, y las ardillas trepaban por los oscuros troncos. Se bajó John del coche y estuvo un rato mirando hacia los árboles. Dijo entonces algo, en voz alta, dirigiéndose a mí, y echó a correr detrás de su padre por la breve cuesta del macizo de hierba que llegaba a la puerta de su casa. Yo también entré en la mía. Pero muchas veces, después, sin que se enterara mi madre, me asomaba, apoyando los labios en los vidrios de la ventana. Pasaba así mucho rato y tenía que limpiar con la mano la capa de vaho de mi respiración y la huella redonda y mojada de mi boca. Siempre estaba yo como al acecho de algo que había de ocurrir, esperando la salida de John. Mas todos los días le veía acompañado de su padre. Estaba yo al acecho de algo que tenía que ocurrir infaliblemente. Y así transcurrió el otoño y buena parte del invierno. Luego, recuerdo a John, grande y alto, ya con pantalón largo, como aquel marino que está de espaldas, aunque más fuerte. Se cruzaba con nosotros —mi madre, mi padre, ya viejo, y yo— cuando íbamos los domingos a la Presbyterian Church. Siempre me miraba como con ánimo de decirme algo. Y recuerdo que me enseñó una estampa que llevaba en la mano, una estampa en la que aparecía Jesús hablando con un hombre acostado, «Jesus the great physician», ponía debajo, y un sello de la Grace Lutheran Church. Mi padre había vuelto la cara, pero yo me guardé en el bolsillo la estampa. Y no recuerdo en aquel momento los ojos de John. Sólo una frase que había subrayada, con lápiz, sobre la estampa. Decía: «I am weak and sinful. My sins lie heavy upon me. I know that I have deserved to be afflicted and troubled». Y también le vi un día —fué solamente un instante— por la televisión, cuando estaban transmitiendo un partido de fútbol americano y pasaban él y los otros jugadores de su universidad, rápidamente, uno a uno, sin sonreír, con las caras muertas y los grandes cuerpos llenando la pantalla, sin darles tiempo para nada; e iba presentándolos el locutor. Había yo estado atenta durante todo el partido

que transmitían desde Ohio, y vi los *cheer leaders* y las chicas desfilando seriamente, y la gente gritando, y la *majorette* muy tiesa, con los brazos y muslos desnudos, tirando al aire el plateado bastón. Vueltas y vueltas en el aire. Y avanzaban empujando como locos los chicos; sujetándose, como locos. Avanzaban, si acaso cinco o seis yardas, sudorosos y con los rostros muertos por el esfuerzo. De la misma manera miraba yo que luego tantas y tantas veces he estado pendiente de la televisión para ver las caras de los marinos, iguales a los que parten ahora por la San Diego Route o por la «Vietcong-Route». Yo, en ocasiones, hasta sabiendo que John estaba estudiando tan lejos, volvía a apoyar la boca y el cuerpo entero en el frío vidrio de la ventana o en la puerta y miraba a la casa de enfrente. Aunque ahora le recuerdo distinto, mucho más viejo, con el mismo aire que tenía su padre y los ojos desorbitados.

Cuando regresó de la universidad nos vimos un día, al oscurecer. Los coches pasaban y yo sentía los golpes de las luces en los ojos, como cuando venía hacia la estación de Greyhound; hacia la estación llena de repente de gente. Mi corazón latía apresuradamente y casi no entendía las cosas, las palabras que me decía John. Yo no tenía apenas aliento para hablar, y miraba al suelo negro, donde notaba la hierba —con el mismo tacto que cuando venía andando hacia la estación de autobuses— y la tierra bajo nuestros pasos, cuando salimos de las calles de la ciudad, lejos de las casas bajas de madera. Yo tenía el convencimiento de que debía dejarme vencer y conquistar por John. Me apretaba a él y sentía cual si pudiera ver, a través de la oscuridad, el cuerpo sudoroso, fatigado, y la cara vacía de John, tal y como había pasado sólo un segundo por la pantalla de la televisión o como recordaba sus ojos azules de niño, mirándome desde el coche de su padre. Me dejé llevar por John hasta un claro entre los matorrales, y no entendía las pocas palabras que el decía. Pero estuvo besándome todos los rincones de mi cuerpo, debajo de la ropa. Me sujetaba los brazos, y me lo imagino con la misma cara que cuando avanzaban los chicos del otro equipo, unos pasos y caían quietos, unos sobre otros. Y la *majorette* iba muy derecha, rígida, con los brazos y los muslos desnudos. Parecía que no fuera menester que habláramos nada más después de aquella noche. Aunque a la luz del día recuerdo a John siempre con la misma cara que su padre el negociante de pinturas. Y con los ojos desorbitados como el loco que mató al loco que mató al Presidente. Igual que estos tipos que están ahora en la estación del Greyhound deben parecerse a sus padres y abuelos o a los abuelos de sus abuelos, aunque aquéllos o éstos nacieran a muchas millas de distancia y detrás del océano. Como el matrimonio chino que espera en el

asiento de enfrente, tan serios y callados. Parecen jóvenes, aunque no es nada fácil saber la edad de un chino, muerto o vivo. Caras iguales a las que he visto no hace tanto tiempo en San Francisco, cuando John y yo íbamos a cenar a los locales de los alrededores de Chinese Playground. Nos fuimos John y yo lejos de Indiana, sin que se enterara nadie; aunque estoy seguro de que él había tenido una conversación a solas con su padre. Y vivíamos gastando cheques del talonario de John. Porque, como bien decía John, una persona sin dinero no es nada. Nada. Veíamos, entonces, chinos con corbata y americana gris, pero que parecían llevar un pesado fardo a la espalda al tiempo que subían las calles en cuesta, tan empinadas, de San Francisco; o chinos que me imaginaba con los pies descalzos y sucios, como hombres-caballos de esos que tiran de un carrito en Oriente; o montados en esos barcos sucios que llaman juncos, navegando por ríos azules, bordeados de sauces; caras iguales a las de los niños chinos de las películas; niños que miran tristemente a la cámara del cine y a los tranquilos espectadores, y muestran sus vientres hinchados por el hambre y las enfermedades. No son ojos azules de loco como los de John. Ni como el loco que mató al Presidente. Ni como el loco que mató al loco que mató al Presidente; sino caras de chinos satisfechos, semejantes a las que habíamos visto John y yo en San Francisco y hasta en la otra punta del país, en Nueva York, en Columbus Park; el día que John me llevó andando Manhattan abajo y llegamos al Financial District, y recorrimos, por puro placer de John, la Wall Streett —llena de banderas americanas, agitadas todas por el viento como palomas rojas y blancas—, esa calle en la que John se sentía tan a gusto, la cual iba de Ttrinity Church (la iglesia pequeña y oscura) hasta el sucio muelle. También quiere dinero el tipo de la pulsera de turquesas. Se inclina sobre el otro y gesticula y sonríe para convencerle. John siempre se fijaba en los tipos así, y a pesar de todo parecía aburrirse en todas partes, hasta en Nueva York. Se quedaba acostado horas y horas en el hotel donde vivíamos, en la Firsth Avenue, ya en Grenwich Village. A veces, decía John que aquella parte de la ciudad era la que más le gustaba, porque a la fuerza había de parecerse a París, aunque ninguno de los dos habíamos estado nunca en Europa. Pero tampoco habrá estado en Europa este hombre desgarbado, de largas piernas, con la cartera sobre las rodillas; ese hombre rubio que mira a la puerta número 4. Pero tampoco es que le gustara siempre a John esa idea sobre París o sobre Europa. Se quedaba tumbado en la cama deshecha; la televisión del cuarto, siempre funcionando, sobre todo cuando transmitían partidos de fútbol americano; partidos como aquel en el que yo había visto fugazmente el rostro inexpresivo y el cuerpo grande de

John antes del desfile de las chicas de su universidad, antes que los senos altos y las piernas desnudas de las chicas, y antes que la *majorette* lanzara al aire con tanta precisión y rito, sobre la marcha, el plateado bastón que giraba y giraba en el aire. Fué en Nueva York donde descubrí que John prefería vivir una vida aislada, separado incluso de mí. Le gustaba viajar y estar hoy en un sitio y mañana en otro; pero sin intimar nunca con la gente, y sin tratarse con nadie. Seguro que con sus ojos veía el mundo tal y como yo estoy viéndolo ahora en la estación del Greyhound. Tanta gente. Y siempre decía que estaba completamente solo, y hasta un día me confesó que todas las mujeres tenían el cuerpo igual, cuando se las tenía muy cerca haciendo el amor. Y afirmaba que yo solamente me distinguía de las demás porque tenía la carne más suave y pegajosa. Sentía encima de mí toda la pesadez de su cuerpo, y no se levantaba hasta que yo no me escurría por el sudor y me sentaba en el borde de la cama. «Volaremos mañana a Nueva Orleáns» —me dijo—. «¿Por qué?». Y me miró como si le diera asco de mí. Fué entonces cuando descubrí que tenía ojos de loco. Me daba lo mismo, realmente, una cosa que otra. El tipo que quiere vender la pulsera o la corona con piedras azules también tiene ojos de loco, como John; o como el loco que mató al Presidente. Es un tipo con piel muy blanca, aunque muestra esa joya hecha con turquesas, igual a las que hacen los indios que llaman «pueblos» o los navajos de la Route East. Es blanco y tiene ojos de loco, como John, o como el loco que mató al Presidente; o como el loco que mató al loco que mató al Presidente; o como el loco que va a matar al nuevo loco. Mientras que los chinos o el japonés de enfrente —el de la camisa blanca, que ha dejado a sus pies un maletín de cuero— pueden haber llegado por la puerta número 4, en el Seattle Express, y tal vez esperen algún ignorado transbordo. Pueden haber llegado del estado de Washington, atravesando Oregón y los bosques de secuoias gigantes; desde Seattle; desde la costa a donde llegaron hace años escupidos desde Asia, como las templadas corrientes del mar del Japón, siguiendo las cuales mandaban los japoneses, en plena guerra, hasta minas flotantes con explosivos y bacterias. Pero ahora —lo decía John—, el monstruo es ese otro barbudo cubano. «Volamos mañana a Nueva Orleáns» —repitió—. «Nos vamos allí hasta que se nos termine el último níquel».

Lo que más desconcierta no es esta multitud de rostros —blancos, negros o amarillos—, sino pensar que son gentes iguales a personas que están muertas y sepultadas hace muchos años o siglos en otra cualquier parte del mundo que no es América. Y pienso que América es sólo como esta estación del Greyhound. Pero no. Sólo los negros me parecen, en ocasiones, que son diferentes a sus antepasados, y que

cambian con el transcurso del tiempo, que cambian de padres a hijos. A veces, no me importaría ni tan siquiera estar casada con un negro. «La que pisa raya se casa con negro» —que decían las chicas en mi pequeña ciudad—. Ni tendría miedo de hacer el amor con un negro. No sé si ha sido hace un rato, cuando he pasado por el bar, pero he visto a más de uno riéndose cual si estuviera completamente seguro de su porvenir. A lo mejor se reía porque le hablaba al oído una camarera negra, como la del *dining-room*. Se ríen —recuerdo— como si les hicieran cosquillas tendidos desnudos sobre el colchón de una cama. No me importaría mucho vivir una temporada con un negro así, con un tipo tan distinto a John, con carne, manos y boca distintos a los de John. Acaso les queda algo antiguo; pero ni siquiera me parecen iguales los de Chicago —esos del sombrero casi sin alas, de la otra punto del asiento—, que pueden viajar hasta sabe Dios dónde por la ruta de la puerta 7: Lake City. Route East. Chicago-Des Moines-Omaha-Cedar City-Las Vegas. Nunca se sabe en este país tan grande. Ni siquiera me parecen iguales a los que vimos John y yo en Nueva Orleáns; negros que miraban desganada y temerosamente e iban siguiendo a un entierro al ritmo de la música, siguiendo una carroza automóvil cubierta de grandes flores mustias, mientras las mujeres negras salían a gritar a las puertas de las casas.

Por fin nos fuimos a Nueva Orleáns, tal y como había dicho John. Y vivíamos en un barrio que a John le parecía francés o español. Tenía nombres franceses y españoles en las calles, al menos. En ese tiempo comenzó una época extraña para nosotros. La casa que habíamos alquilado tenía columnas y balcones de hierro, y en la parte trasera había un jardín o patio con tres enormes encinas de hojas grises y algunos arbustos semitropicales y sillas y mesas también de hierro, pintadas de blanco. Hacía calor y cuando llovía toda la atmósfera se volvía pegajosa y olía el aire igual que si viviéramos sobre el pantano. John dejaba de pronto sobre la mesa el periódico que estaba leyendo, y parecía caer en trance. Se quedaba con aquellos ojos fijos de loco, sin mirar a ninguna parte. Así pasaba largos ratos. Quizá como yo misma ahora, en la estación, entre tanta gente, pero absolutamente sola.

Le pregunté, en una ocasión, a John si se encontraba a gusto en Nueva Orleáns, y él me respondió que los hombres no estaban hechos para vivir más allá de dos o tres meses en una misma parte, y que lo menos comprensible para él era la vida de mis padres o del suyo, del comerciante de pinturas. Siguió diciendo que nosotros, los norteamericanos, éramos así, y que por lo mismo su padre se hacía la ilusión permisible y cambiaba de auto cada año, y que los mismos automóviles y las mismas casas estaban hechos de forma que duraran poco tiempo.

No le contradecía yo. Prefería recordar como un sueño la época aquella cuando con la frente apoyada en el frío cristal de la ventana musitaba frases románticas, tales como: «Amor mío». «Amor, amor e ilusión» o «mi joven y fuerte amante». Me había perfumado, después de la ducha, con una colonia que anunciaban en los periódicos, y le esperé acostaba en la cama, sin taparme siquiera con las sábanas. No fué sólo una noche. Así recuerdo varias noches de mi vida. Yo esperaba acostada, deseando oír sus pasos, mientras John seguía en el jardín. No teníamos televisión, pero se había comprado un pequeño transistor portátil y lo colocaba sobre la mesa de hierro, pintada de blanco, que había bajo los árboles. Pero no es que bebiera ni tan siquiera una gota de alcohol. Creo que su miedo al pecado del alcohol era la única costumbre que conservaba de nuestra pequeña ciudad del Medio Oeste. Me quedaba dormida, con la almohada atenazada entre los dedos. Tiene ojos de sueño la niña negra que está a mi lado, y la madre me mira de vez en vez, disimuladamente. Distingo algunos de los nombres que lee el suboficial en la puerta de San Diego Route. Pero no nombran a John. Conoció John, cuando vivíamos en Nueva Orleáns, a un hombre también grueso y alto, rubio, que se llamaba Butler; a un hombre que se había hecho por entonces católico, porque decía que le gustaba mucho más el rito y toda la pompa que seguían los católicos en las ceremonias. Era un tipo que ni siquiera me miraba cuando ya estaba presente en sus entrevistas con John. Bajaba la cabeza como convencido de que yo fuera algo —un objeto— que perteneciera exclusivamente a John. Puede que también tuviera los ojos de loco, como John, aunque no lo recuerdo. Sólo sé que hablaban a solas, horas y horas, en el jardín. «Discutimos de religión, y es un buen hombre» —me dijo un día John. Yo tenía la impresión de ser una extraña cuando ellos estaban juntos. Tan extraña como ahora mismo en la estación de autobuses, o tan sola como cuando he andado más de dos millas por las avenidas pisando el borde de los macizos de hierba.

Y cuando regresamos a California (cambiando de avión en Dallas, y tras dos horas de espera en el aeropuerto de esta ciudad, donde no pude evitar una cierta emoción y escalofrío), recuerdo que Butler y John se escribieron muchas veces. Eran las únicas cartas que recibíamos. Hasta que un día llegó una del padre de John, en la cual explicaba a su hijo que no nos mandaría ni un dólar más. Le dió a John por reír. Y así se pasó un rato. Se tumbaba en la cama y a mí me daba miedo mirarle a los ojos. Nadie nos miramos a los ojos, de banco a banco, en la estación del Greyhound. Cada cual pensando en lo suyo, y con su rostro vacío. Un día se alistó John para irse al Vietnam, como

los marineros que van entrando en fila, de tarde en tarde, por la puerta número 1. Pero ninguno se parece a él. Se fué a luchar contra hombres de caras iguales a los chinos, que van y vienen por la costa del Pacífico y por toda América, y a lo mejor esperan en la puerta del Seattle Express. Matándose y naciendo los hombres al otro lado del Pacífico. Jadeando o matándose los hombres en la pantalla de la televisión, igual que en un partido de fútbol, o desfilando con los rostros apagados por la fatiga.

Estoy mirando al hombre que pretende vender la pulsera de turquesas. Pero no he llegado hasta la estación del Greyhound para encontrar algún hombre que tenga ojos de loco como John, o como el loco que mató al Presidente, o como el loco que mató al loco que mató al Presidente, o como el loco que va a matar al loco que mató al loco que mató al Presidente. Tampoco voy a viajar hasta tan lejos como me llevan los recuerdos de mi vida con John. No voy a viajar por las puertas iguales de la estación de autobuses. Puertas número 2, número 3, número 4, número 5 y número 6, El Paso-Route East; número 7, Lake City-Route East; número 8, Local Service-Coast Route; número 9, Reno-Route, Bishop-Lancaster-Elsinore Murieta. Hot Sprins-Corona. Porque de sobra sé lo que le pasó a John, y por eso no voy a encontrarlo ahora ni nunca. Ni aunque tomara un avión, como hicimos John y yo, en la Continental, donde las empleadas repartían una tarjeta con la oración del vuelo para tres o cuatro religiones distintas. Miro a la fila de marinos que ya han atravesado la puerta número 1, la que tiene el rótulo San Diego Route o «Vietnam Route» o «Vietcong-Route». Ninguno me descubre aquella mirada de John. Ni siquiera se fijan en mí. Ni tampoco nadie se preocupa de ellos. Lo peor de todo es encontrarse de repente aquí sola, con los pies sobre el plástico del asiento, observando a todo el mundo, y sentir que aquí mismo, en Los Angeles, toda esta multitud quieta y a la espera es como si se viniera encima de mí una Resurrección de la Carne y un revivir de todo el pasado de otras viejas tierras y otros viejos tiempos. Quietos redivivos y que han venido a parar aquí, a California. Miran desde lejos, como el hombre que mató a John, o como el loco que mató al Presidente, o como el loco que mató a un hombre insignificante de ojos oblicuos; un hombre igual a los que esperan Dios sabe cuál autobús en la estación. Está durmiéndose la chiquilla negra de pequeñas coletas. Me encojo más en el asiento y me abrazo más fuerte las rodillas. Y en este momento, aunque he llegado hasta aquí atravesando la ciudad —la aglomeración de las casas, jardines sin verjas y macizos de hierba—, me dan ganas de volver hasta mi pequeña casa de madera, en mi ciudad del Estado

de Indiana. Había campos verdes, árboles siempre plagados de ardillas; y recuerdo la oficina de correos, donde, entonces, veía a un muchacho pecoso que se llamaba Joe; pero desde cuya oficina mandaba todos los sábados la carta para John, cuando John estaba en la universidad. Recuerdo también, de pronto, los ojos azules de John, tal y como yo los veía al pasar frente a la casa de mis padres.

Antonio Ferres
Velarde, 12
MADRID-10

LA JOVEN PINTURA, BREVE RECUERDO DE LOS INFORMALISTAS ESPAÑOLES *

POR

DARIO SURO

Un cuadro, una verdadera obra de arte, no se puede describir como una bicicleta, *porque no hay descripción posible que pueda traducir el lenguaje oculto y privado de su creador.*

D. S.

La pintura española del siglo XIX no tuvo las glorias ni las excelencias de su pintura pasada. Un paréntesis se abre, y Picasso, Juan Gris y Miró vienen a llenar todo ese hueco en la pintura moderna del siglo XX. A partir de las primeras pinturas abstractas europeas hechas en París, España no había revelado —con excepción de muy pocas obras casi abstractas de Picasso y el dadaísmo-abstracto de Picabia, mitad español, mitad cubano, de formación parisiense— una fuerte dosis de personalidad para destacarse como una nación donde brotara la nueva pintura abstracta de este siglo. Cuando viví en Madrid, la pintura moderna estaba representada por la maestría de Vázquez Díaz, por el lirismo de Cossío, los colores violentos y estridentes de Palencia; Zabaleta, con sus colores enterizos y puros, transplantando un «fauvismo» anacrónico al paisaje y a los tipos castellanos; José Caballero, joven pintor en ese entonces, con una rica imaginación surrealista afincada en el barroco español, y las pinturas poéticas y líricas de Antonio Lago eran la nota predominante en el ambiente de la pintura moderna española.

En Barcelona, Tapies, buceando en los mares profundos y poéticos de Klee, con un surrealismo fuera de órbita, a pesar de que sus cuadros estaban pintados con una gran dosis de sensibilidad, y Saura, una generación más joven, estaba en Madrid, pintando cuadros sensibles, pero nadando también en las aguas peligrosas de Klee.

Este fué el panorama que dejé en España. Pasé más de cinco años sin saber de la joven pintura española. Mi primer contacto con las construcciones informalistas españolas lo tuve con la obra de Antonio Tapies, en la Galería Martha Jackson en Nueva York, ciudad donde pasé más de diez años abservando la pintura mundial. Fuera de la

---

* Conferencia dictada por Darío Suro en los salones del Instituto de Arte Contemporáneo de Washington. Suro fué presentado por Carlos Fernández Shaw, consejero cultural de la embajada de España en Washington.

obra de Tapies, había estado alejado del curso que habían tomado los jóvenes pintores españoles. No conocía más que algunas reproducciones de sus obras aparecidas en distintas revistas de París, y en las cuales veía lejanamente la espontaneidad y los accidentes de la «pintura de acción» norteamericana (Pollock, de Kooning, Kline), y entre los franceses, los «ejercicios caligráficos» de Mattiew y las texturas de Fautrie. En lo que tocaba a España, Picasso aparecía en la obra de Saura, pero veía a Picasso no como Picasso, esto es, a Picasso sin «picassismos». Y en lo que respectaba a Italia, Millares vivificaba las entretelas de las telas de Burri. Sin embargo, a pesar de todo eso, tenía la impresión de que no se trataba, bajo ninguna circunstancia, de una «ensalada internacional».

En Nueva York, dos pintores españoles se movían también al mismo tiempo: Esteban Vicente, técnicamente formado en la Escuela de Nueva York, y, también producto de esa misma escuela, José Guerrero. El primero aprovechaba con sutileza y talento las ideas del impresionismo abstracto norteamericano; el segundo militaba en las filas del expresionismo abstracto, con un sentido del color y del espacio propiamente poderosos. Guerrero no olvidaba en ningún momento el estado dramático o la conducta dramática del *ser* español ante la vida.

Mi segundo encuentro con la joven pintura española, y que más que un encuentro fué un impacto, tuvo lugar en la exposición de Millares, Saura y Canogar, en la Galería Pierre Matisse, de Nueva York. Comencé a ponerme alerta, es decir, en guardia. Millares me hizo olvidar completamente a Burri. Este existía ya como un documento sin importancia. Millares había hecho un pacto con los americanos, aprovechando de ellos el accidente como resultado de la acción. Pero muy distinto en la manera de tratarlo. Millares describía con el accidente una condición o un estado de la mente, lo cual me hizo pensar que no había un estilo-Millares, sino una condición-Millares. De ahí que él podía transmitir un estado psicológico, una mística feroz, una fuerza del alma barroca de los místicos españoles. La pintura quedaba estigmatizada. Por primera vez el pintor quería destruirse él mismo indirectamente al querer destruir la *pintura*. Primer intento de un suicidio pictórico de que yo tenga noticia. Pero esta destrucción nacía de algo. No era gratuita, porque nada es gratuito en la conducta del hombre ni nada es gratuito en el arte. Esta destrucción nacía del disgusto de vivir una vida inclasificable. «El vivo sin vivir en mí». El vivir sin querer vivir, venía a ser en Millares el pintar sin querer pintar. Algo parecido a esas ganas del *ser* español de querer y no querer hacer nada. De vivir para nada y en la nada. Millares pintaba sin querer pintar, y al no querer pintar, destruía, le daba navajazos al cuadro,

lo embarraba de negro y lo salpicaba de blanco y rojo, sacudía su brocha entre los lugares que él había dejado a salvo, la exprimía y la sacudía y hacía que el cuadro comenzara a no ser precisamente cuadro, a ser precisamente una ruina; pero con *el-ser* del *no-ser* del cuadro, Millares salía airoso entre la espantosa realidad de sus huecos y fantasmas. Fantasmas que uno no sabía si eran momias abstractas con formas de fantasmas o fantasmas abstractos con formas de momias. Este doblaje provocaba a mi entender el aire funerario y votivo que se desprendía de sus cuadros.

Saura estuvo representado en la exposición de la Galería Pierre Matisse de manera magnífica. Con él también me llevé una gran sorpresa. Sus cuadros eran una apoteosis de conceptos, de acciones y accidentes pictóricos. No hay duda —aun en sus Cristos—, el espíritu de Picasso estaba detrás, monstruosamente formal, como un esperpento. Pero no había «picassismo». Saura esta vez estaba lleno de fuerzas y en sus cabales. Había una presencia dramática que se apoderaba del espectador. Suficiente para comunicarse con él y violentamente aplastarlo. La crueldad de Saura no tenía límites. Con Saura no había oportunidad de salvarse. Su violencia era directa y sincera. No hay duda de que su fuerza provenía de una dialéctica demagógica. Su técnica era la técnica del aplastamiento. El no transigía con la belleza solicitada por la sociedad y los burgueses, y aunque parezca una paradoja el resultado de su mensaje, era hasta cierto punto moralizador. Saura era una suerte de predicador, pero su prédica no se quedaba en el mero discurrir de las palabras, sino que era convincente, porque su dialéctica era clara y su violencia expresiva había sido puesta al servicio de la pintura y del arte.

Haciendo un viraje, él hacía que lo abstracto entrara de lleno en la figura humana, es decir, evitaba la facilidad de tomar como pretexto la figura humana para pintar un «cuadro abstracto» con la figura humana. En un integrado orden-desorden, más bien en un orden desintegrado, diferente al orden formal del cubismo (revolución formal), él trataba de no desintegrar el objeto y ponerlo en un orden formal, sino que integraba el desorden de un mundo abstracto de accidentes en la figura humana, no tratada con un «estilo», sino como una *condición humana* nacida de la destrucción, del caos abstracto que lleva todo ser humano en nuestra época. Pero esta condición de la existencia humana no se quedaba en literatura de panfleto social-realista, sino que quedaba convertida en un hecho pictórico, en un hecho propiamente creado con la pintura.

Dentro de un mundo presentido y sentido más bien por los órganos sensoriales que por el intelecto, Canogar nos traía, con su juventud,

una buena sorpresa: poner en combate perenne la materia y la forma, a tal grado de la primera querer destruir la segunda, en un afán enérgico de la materia abandonar por la acción y los accidentes ejecutados con ella el área circunscrita por la forma. En este duelo de vida o muerte, desarrollado en el espacio, Canogar, no conforme con la misión de haber pintado con brochas y pinceles, expandía el pigmento (la materia) con las manos, a diestra y siniestra, usando de ellas no los dedos de la razón, sino de la intuición, obteniendo de esta manera un prolongado diálogo dramático que revelaba indudablemente su manera personal y directa de expresarse. Su claridad conceptual del espacio, su ferocidad y su impulsiva acción —verdaderamente brutal— de las formas negras y blancas en un sentido expansivo dialogado nos hacían recordar lejanamente a Kline, pero de Kline solamente quedaban vestigios; vestigios que no lesionaban en lo más mínimo la personalidad y la fuerza de sus cuadros. Lo importante precisamente que yo encontraba, tanto en Millares como en Saura y Canogar, era que ellos habían asimilado lo que de su tiempo tenían que asimilar y habían bebido, consciente o inconscientemente, en la fuente de la tradición barroca del arte español. Por otra parte, parece mentira que ellos habían aprendido más de Pollock, de De Kooning y de Kline que la mayoría de los jóvenes norteamericanos de su generación que se han inclinado o se inclinaron a seguir estos maestros del expresionismo abstracto norteamericano contemporáneo, y de cuyas influencias no se han podido escapar los mismos europeos y los latinoameicanos, y si nos rodamos un poquito más encontramos sus influencias en muchos pintores japoneses, dentro y fuera del Japón.

Ahora mismo no sé por qué caminos caminan Millares, Saura y Canogar.

En una de las últimas exposiciones de Saura, en la Pierre Matisse, encontré en una serie de collages las ideas del «Pop-Art» americano. Camino peligroso de andar, por tener ese movimiento raíces propiamente americanas y que han nacido en su propio ambiente: Nueva York. Movimiento que no cae en «nacionalismos», por tener como fuente de nutrición el arte comercial y los productos comerciales, que no son solamente norteamericanos, sino universales, a pesar de que Nueva York es su ambiente, como lo fué París para el impresionismo, el fauvismo y el cubismo. Fuera de la atmósfera de Nueva York pongo muy en duda que un «Pop-Art» se pueda hacer con raíces verdaderamente inauténticas. Los artistas «pop» de otros países han venido a confirmarme esta idea. Un ejemplo reciente y visible lo tenemos con las obras de los «pop» ingleses, las cuales presentan la debilidad —salvo algunos casos de pintores americanos «pop» que residen en Londres

con su visiteo frecuente a Nueva York— de no estar hechas en su propio ambiente. Lo mismo ha sucedido a los «pop» argentinos. Mucho talento manual, pero la imaginación no está tocada con el soplo vital que necesita obra de arte, cuando es producto de un movimiento que tiene proyecciones universales a través de su propia atmósfera.

Muchos artistas, tanto en París como en Nueva York, se han dado a la tarea de jugar a los dados con Dada, sin saber los peligros que se les avecinan. Muy pocos son los que han podido *ganar* con los dados tirados por los dedos de Dada. Jugar a los dados con los dedos de Dada es una empresa peligrosa. Esto es como si quisiéramos hacer hoy día cubos con los cubos del cubismo. El arte no es como la moda, que se va y vuelve con ligeras variaciones. Lo que en arte se fué no vuelve, y de lo ido solamente podemos tomar una remota idea con sus valores esenciales. El peligro estriba, en mi opinión, en que se confunden conceptos y finalidades, y hasta posibilidades. Cuando un pintor norteamericano de estas últimas generaciones pinta, por ejemplo, en un cuadro la bandera norteamericana, toma ésta como objeto o pretexto para hacer una obra de arte; esto no es criticable, ya que Picabia había hecho un cuadro con diagramas mecánicos inventados o copiados. El hecho de hacer de una bandera o de un diagrama un cuadro no significa que se haya hecho arte, pero afortunadamente en el caso de Jasper Johns y en el de Picabia, se ha hecho de una bandera o de un diagrama una obra de arte; ellos han hecho pintura, que yo llamaría gráfica, pero han hecho arte: la imaginación ha trabajado al servicio de la creación. Lo mismo sucede con Rauscheberg: éste ha tomado a Dada, pero Dada es solamente una referencia; de Dada toma el concepto, pero el resultado es típicamente americano y universal en el más amplio sentido de la palabra. Cuando Rauscheberg *transporta* a la tela o al cuadro —no transforma— objetos de uso diario o abandonados lo hace con una visión anti-estética, pero en el reino de la creación pueden entrar tanto lo anti-estético como lo estético, sin que una de estas fuerzas lesione a la otra, si lo imaginado responde como responde la bandera de Johns o el diagrama de Picabia a llegar a ser un «cuadro», un cuadro que es una obra de arte. Darle a la bandera o al diagrama la categoría que le dió Mondrían a las formas rectangulares. Elevar la bandera a un sitio que se llama arte. Un cuadro más o menos bueno o bien pintado lo hace hoy día cualquier estudiante de pintura. El problema no es tener una idea y con esa idea hacer un cuadro; es desarrollar una idea, darle vida propia y permanencia consecutiva a esa idea como proyección de una personalidad que se mantiene viva y que no cede ante nada. Es permanecer con el mismo espíritu —no con el mismo estilo—, lo que en

realidad es difícil en arte. Aunque cambiemos o variemos, tiene que haber una declaración permanente de algo que nos pertenece y que no le pertenece a nadie, sino a su creador.

Hasta el momento de ver la exposición de Millares, Saura y Canogar en la Pierre Matisse me había sido imposible conocer la otra parte del grupo de Madrid, ya que conocía la obra de Tapies, como representante del grupo catalán. Gracias a los esfuerzos realizados por el comisario de Exposiciones, Luis González Robles, pude conocer el panorama *informalista,* más o menos completo del arte abstracto español de estos últimos años, en dos bien seleccionadas exposiciones, una organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la otra por el Museo Guggeinheim, de esa misma ciudad.

El golpe fué definitivo, nuevos nombres se me revelaron: Modesto Cuixart, Lucio Muñoz, Feito, Viola, Tharrats y Farreras. (Lamento que hasta el presente no conozca una buena selección de los geométricos españoles, de quienes he visto muy buenas cosas a través de reproducciones en revistas y periódicos europeos y americanos.)

La selección de Tapies en ambos museos mostraba más y más su inconfundible distinción en el arte constructivo informalista contemporáneo. Tapies no provocaba el accidente a lo norteamericano. El accidente debido a la mano del tiempo en las construcciones él lo capturaba, lo transfería. Un arte transferido: la transferencia de la obra del tiempo en los muros y en las paredes y en las aceras. Pasaba, transfería lo que el tiempo había hecho, de un lugar a otro, es decir, lo llevaba a la tela. El era un transferidor, distinto a Picasso, que es un transformador de todo lo que toca. Lo que hizo inconscientemente el hombre o la inconsciencia de la mano del tiempo es lo que Tapies nos transfería, esto es, lo que nos traía por primera vez en sus cuadros como su propia y original «contribución».

No es el tiempo como duración (como el caso de la música, que en la pintura sería imposible de representarse, o el tiempo de la división matemática), sino el *tiempo* referido, lo que éste dejó en las paredes o en los muros, o lo que el tosco albañil con sus manos inconscientes dejó añadido como remiendo o como obra tosca o los *graffites* de los niños catalanes en las paredes sucias de los barrios grises de Barcelona, lo que Tapies nos traía. Pero, sobre todo, y más que todo, son las *paredes del tiempo* lo que Tapies incorpora a un nivel suficientemente claro y original en la pintura actual.

Tapies no visualizaba; lo visual, lo físico circundante no era del interés de él. A Tapies le daba lo mismo que saliera el sol como que el cielo azul se tornara gris. A él le interesaba lo que accidentalmente habían dejado el sol y la lluvia cuando hacen un pacto con el tiempo,

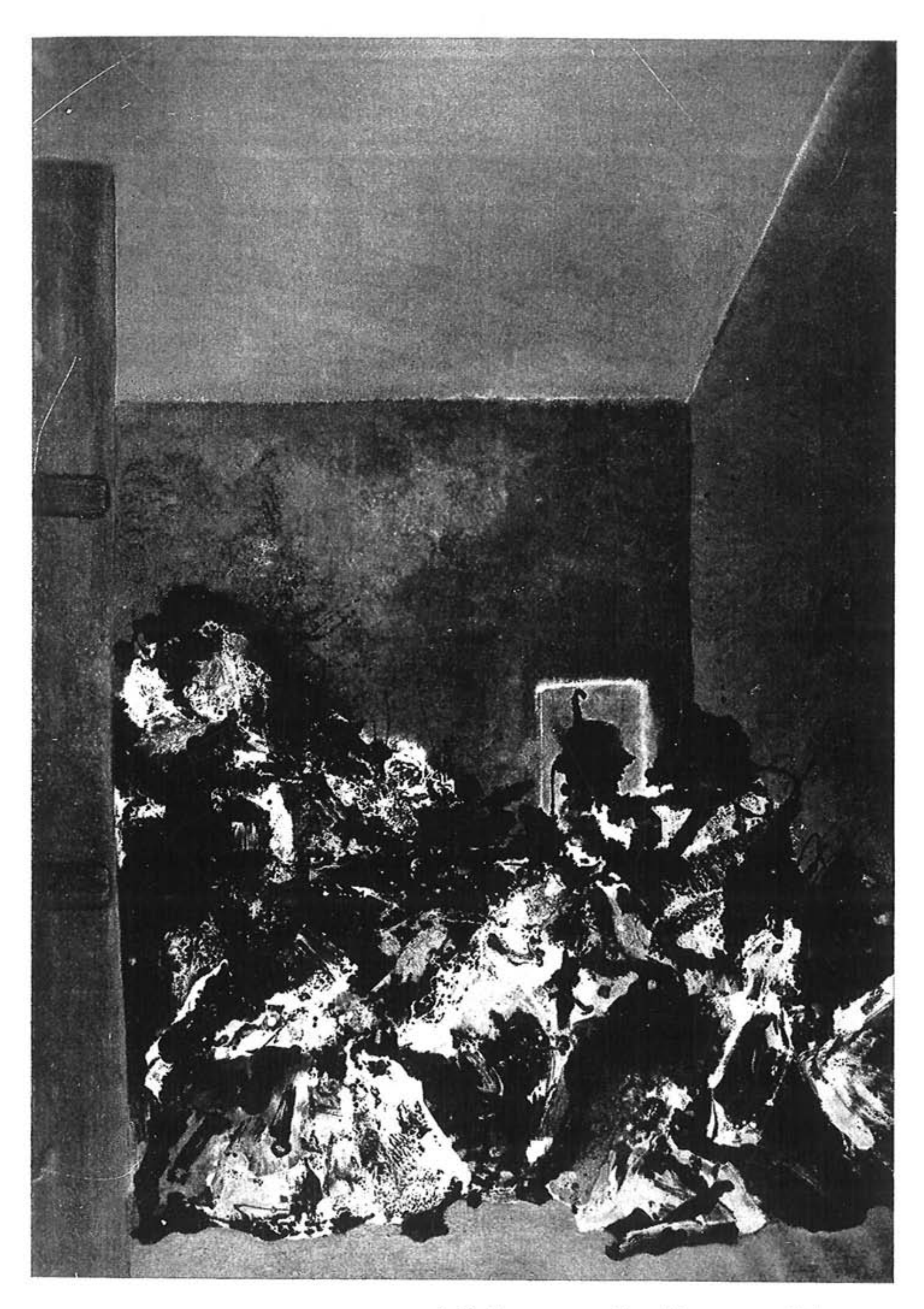
no en lo presente, sino en lo pasado (descoloración, envejecimiento); en pocas palabras: los accidentes provocados por los agentes físicos ayudados por el tiempo.

Tapies construía cosas sobre lo pasado, sobre lo ya construído. Por eso había un sabor arqueológico en toda la obra de Tapies. Cuando veía sus cuadros me parecía que estaba asistiendo al descubrimiento de una ciudad antiquísima perdida por los siglos. Sus cuadros estaban impregnados de milenios, de civilizaciones milenarias. Con ellos me figuraba que estaba en una expedición arqueológica, gozando de la revelación de un muro egipcio o de paredes babilónicas o asirias que no fueron decoradas, y en las cuales la inclemencia del tiempo dejó, su huella o donde la mano inconsciente del hombre tocó ese mundo.

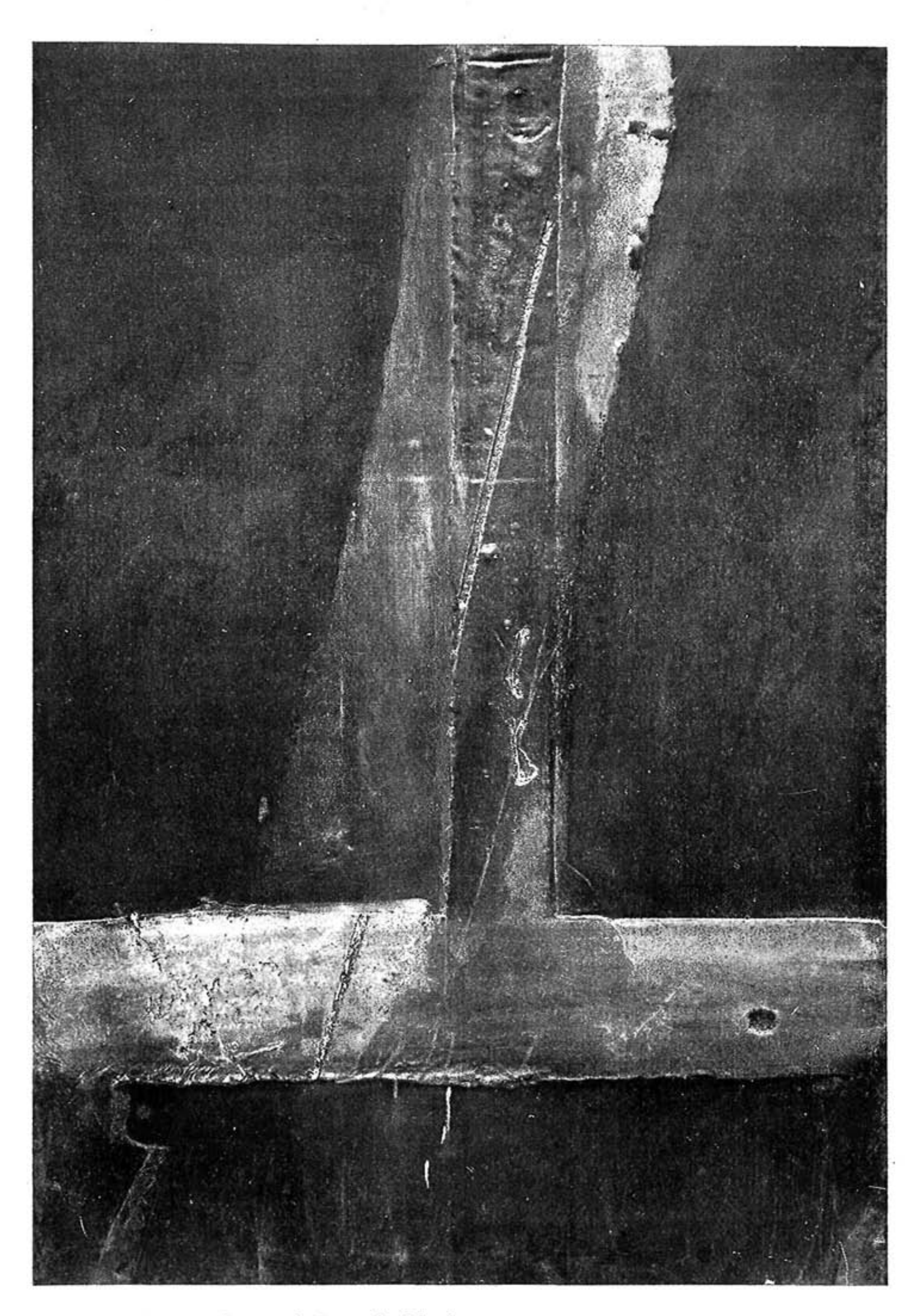
Pero toda esa cartografía, todos esos mapas de países lisos, sin fauna y sin flora, toda esa cartografía arqueológica, Tapies la incorporaba a un nivel metafísico. Era una arqueología metafísica la que finalmente se desprendía de los cuadros de Tapies..., pero de metafísica, desgraciadamente, muy pocos entienden.

Con diferentes ideas y conceptos a los impuestos por Tapies, en lo que podríamos llamar una escuela catalana que ya tiene sus antecedentes en los *graffites* y los experimentos técnicos de nuevos materiales usados por Miró, quien inaugura a mi entender la pintura moderna catalana, Modesto Cuixart se movía en zonas más ocultas y más pictóricas que Antonio Tapies. Catalanes los dos, con poca diferencia de edad, es decir, de la misma generación. Fundadores de un mismo grupo. Con el mismo nivel social. Se da el caso particular de los dos haber ganado dos de los más altos galardones a los cuales aspiraría cualquier pintor joven o maduro. A Cuixart le toca el primer premio de la Bienal de San Paulo, y a Tapies el primer premio de la Exposición Internacional de Pittsburgh. Y, a pesar de todas estas cosas en común, tanto uno como el otro difieren artísticamente en proporciones señalables.

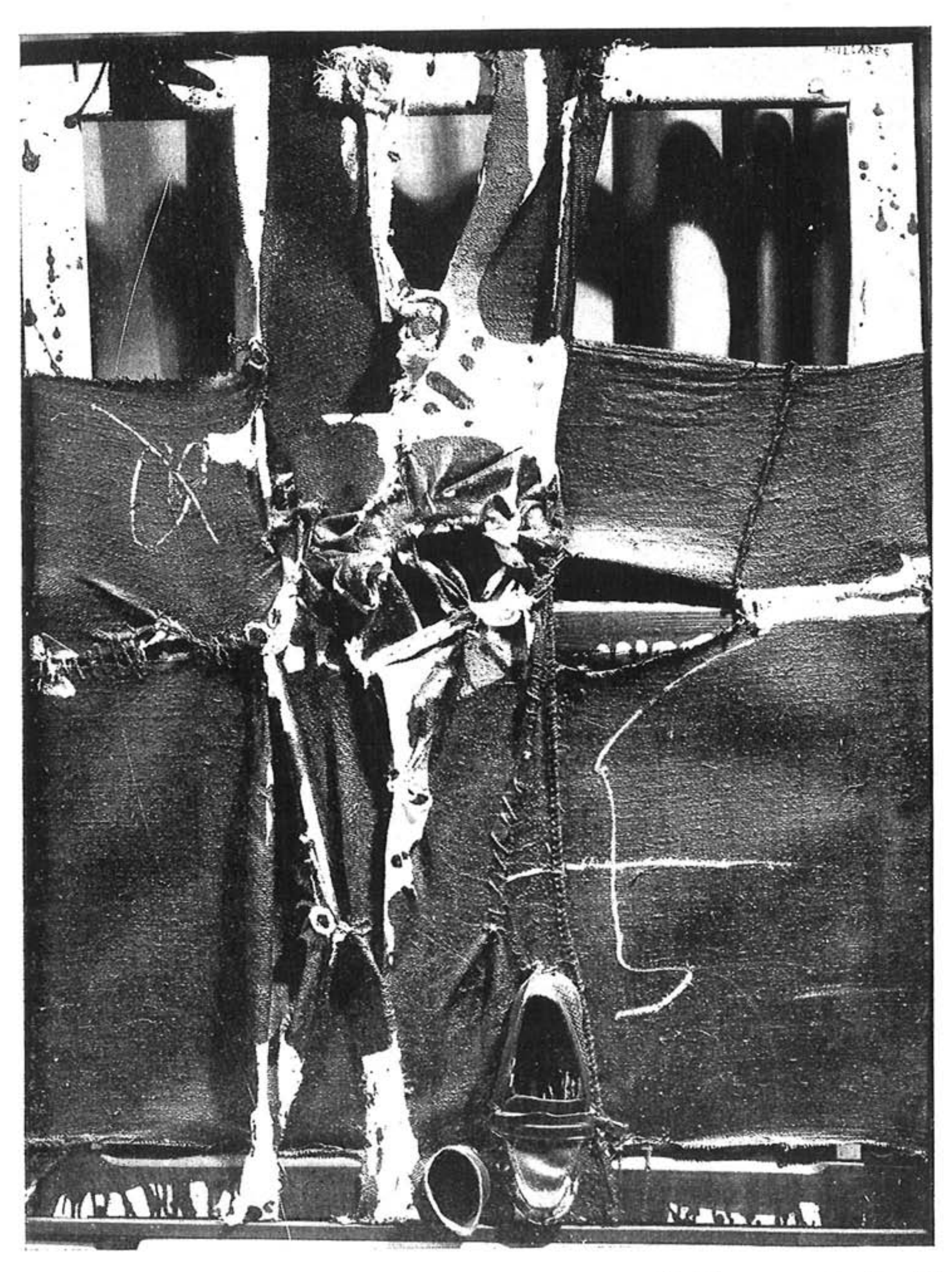
No es mi deseo entablar comparaciones, sino establecer diferencias entre ellos dos. Es interesante observar el sesgo que ha tomado la joven pintura catalana en su afán de no querer ser «pintura», sino de ser algo más que pintura a tabla rasa, desde que Miró comenzó a usar la grafía, esto es, lo gráfico, como principio artístico —no pictórico-visual— de primera magnitud. Cuando Miró hace uso de una imaginación lineal, él consigue estados gráficos, pero nunca pictóricos-visuales. El caso contrario de Picasso, que cuando usa la línea visualiza, se hunde en lo más profundo de los problemas dejados por la pintura clásica al llevar la línea hasta un sumum expresivo visual, creando con ella una imagen formal, con los atributos visuales propios



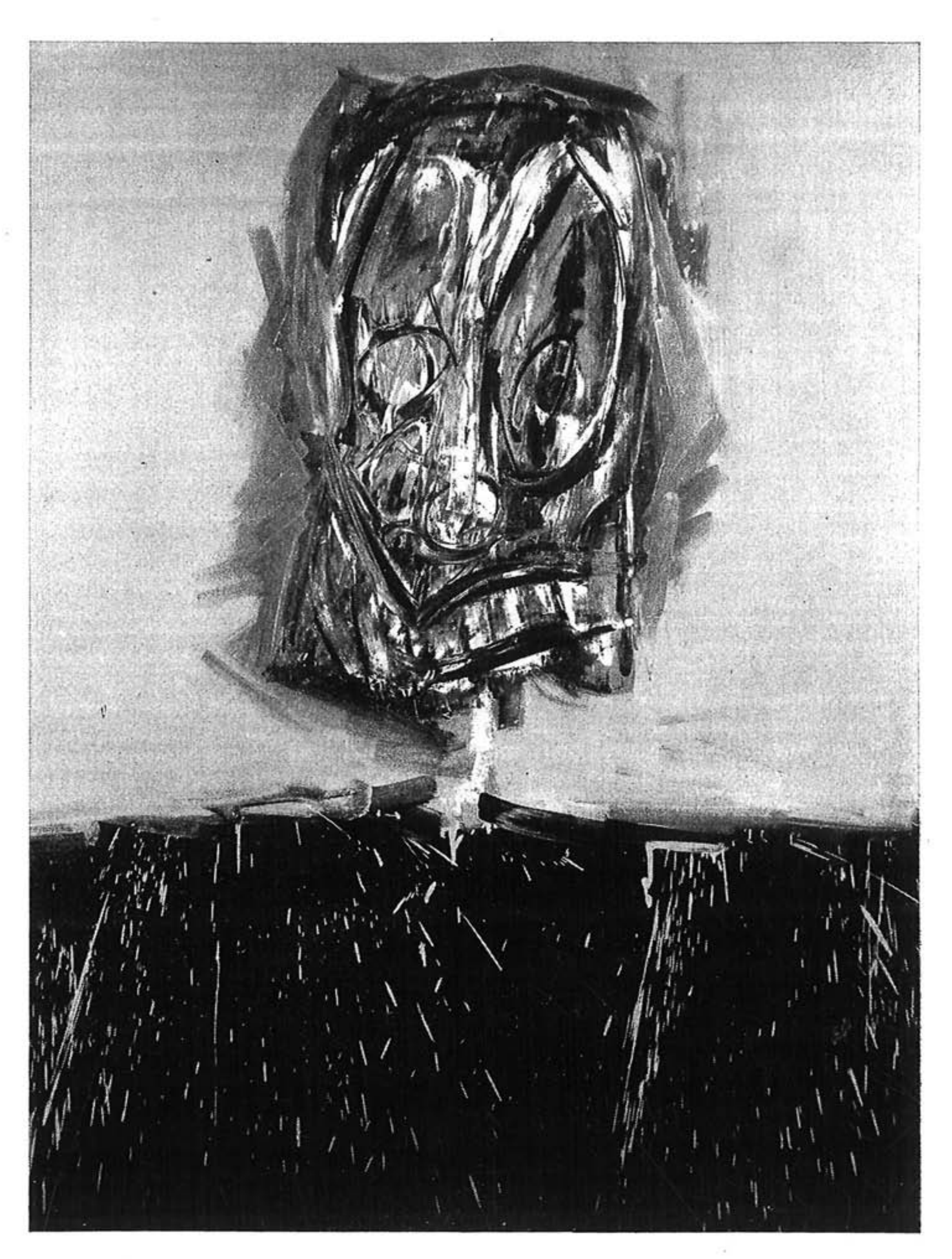
J. J. THARRATS: *New Homage to Velazquez*



Antonio Tapies: *Inverted Cross in black*

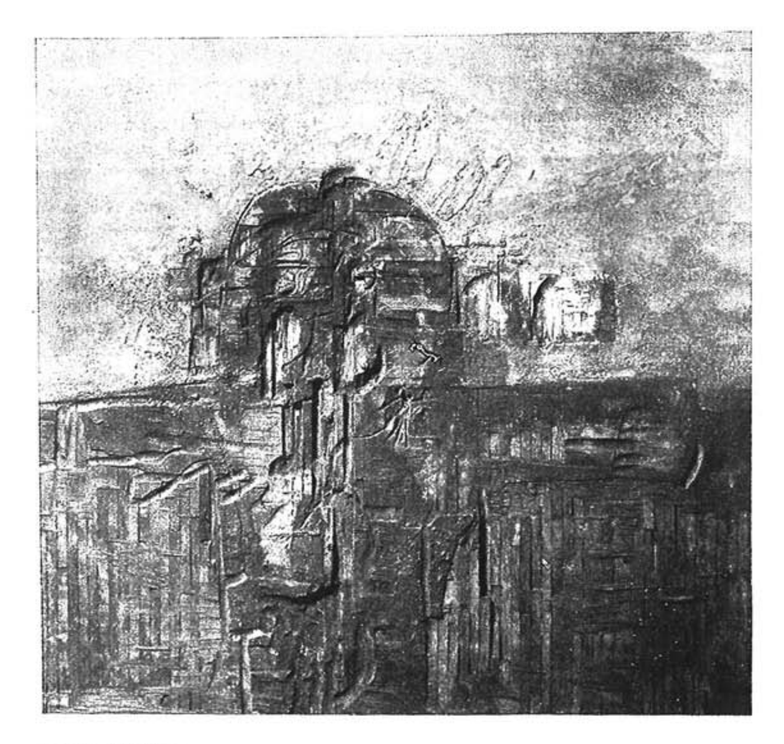


M. MILLARES: *Cuadro 186*

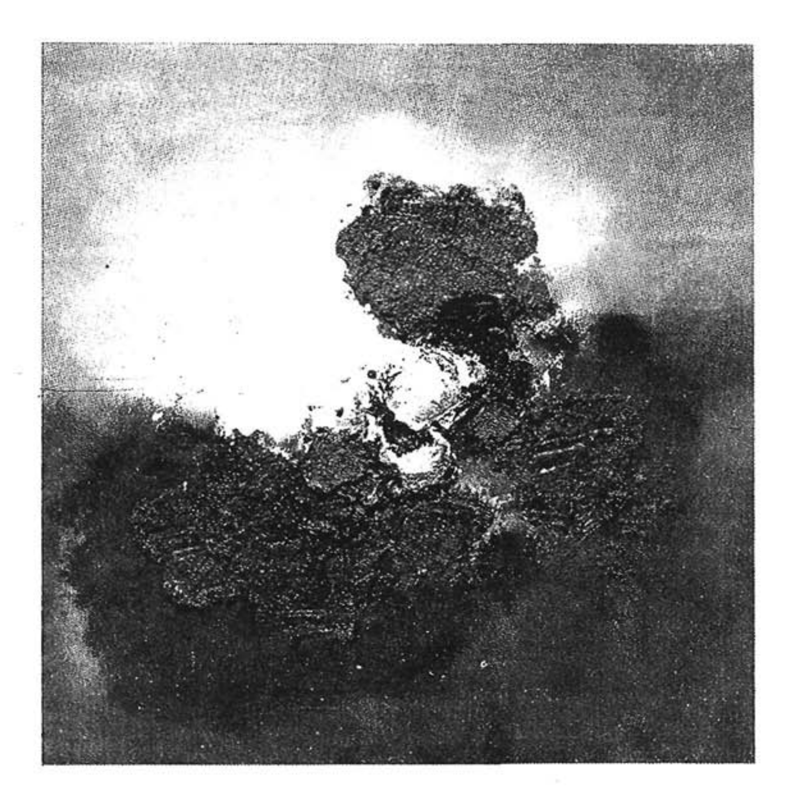


ANTONIO SAURA: *Imaginary portrait of Goya*

CANOGAR: *Descabello*



Lucio Muñoz



Luis Feito

de lo que en pintura ha sido la forma. Pero dejando a un lado estos problemas que son parte de un estudio sobre Miró y Picasso, pasemos nuevamente a establecer algunas diferencias entre Tapies y Cuixart, los dos representantes más importantes de la pintura catalana de hoy.

Mientras Tapies nos daba una sola imagen y un solo concepto constructivo (despéjese completamente lo constructivo del constructivismo), Cuixart nos daba imágenes superpuestas. Una imagen conseguía ser la continuación de la otra, dejando lo constructivo como parte de un accidente dirigido que brotaba más bien de las profundidades del instinto que del intelecto. Con ese laberinto de imágenes entretejidas y de texturas doradas, heredadas de la histórica y espléndida artesanía catalana, Cuixart era menos desnudo y menos pagano, en otras palabras, menos clásico que Tapies, menos controlado, pero más directo y, por consiguiente, más impetuoso y más movido que éste.

No hay duda de que las diferencias entre estos dos pintores eran abismales. Cuixart se movía, como dije anteriormente, en zonas ocultas. Y en realidad es una suerte de ocultismo lo que él nos traía. Lo complejo y la madurez de su técnica unida, por otra parte, a una sensibilidad extraña y misteriosa, acentuaban las emanaciones desprendidas de sus cuadros. Es importante que en lo que a emanaciones pictóricas respecta Cuixart era en ese aspecto más intenso que otros pintores europeos con quienes él podría tener lejanamente algunos puntos de contacto. Pero Cuixart era, en cierto sentido, más incisivo que ellos, porque era más palpitante su lenguaje.

El conmovía más y convencía más que Tapies. Llegaba primero al público y a los críticos. Todavía la crítica de Nueva York no ha entendido a Tapies; los críticos de *The New York Times* lo han aceptado como documento histórico. Recuerdo en la forma desdeñosa que Canaday trató sus cuadros en una exposición en la Martha Jackson. Algo parecido le ha acontecido con Kline y con Millares. Necedad o terquedad de los críticos y decisión y negación de los artistas al no pintar para críticos de periódicos ni para el público en general.

Decía hace un momento que Cuixart convencía y conmovía más que Tapies, sin que esto quiera decir superioridad, porque Cuixart permanecía hablándonos desde adentro del cuadro. Hacía que sus círculos o sus espirales, o sus organismos más bien celulares que geométricos, se convirtieran en su propia voz. Cuixart sabía y conocía cómo permanecer dentro del cuadro, como Picasso y Goya. Mientras que Tapies nos hablaba desde afuera; pero no podemos dejar de reconocer que él tenía el grandísimo poder de hacer hablar el cuadro desde afuera. De ahí que un cuadro de Tapies hablara por sí mismo, no es Tapies quien nos hablaba, sino el cuadro mismo. El cuadro no

necesitaba de su presencia como en el caso de Velázquez, Vermeer o Mondrían, quienes nos hablan siempre desde afuera, sin las identificaciones personalizadas del YO. En otras palabras, Cuixart tenía el don de hablar en voz alta; Tapies, la distinción de hablar en voz baja.

Dejando a un lado los catalanes, nos enfrentamos cara a cara con la belleza. Luis Feito, un madrileño, ahora, nos decía en voz alta: «¡Viva la belleza, muera lo demás!». Y este joven pintor nos traía una de las altas notas del lirismo abstracto de la pintura española contemporánea. Su problema era que la materia pictórica visulizara atmosféricamente todo el espacio circunscrito por el cuadro. Y no hay duda de que Feito lograba todo esto con la materia, a través de un gusto exquisito, de una limpieza de color y de una atmósfera lograda sin los efectismos triviales de un Sorolla, con quien podría tener Feito algunos puntos de contactos en abstracto, cuando de atmósfera se hable. Pero él no se quedaba en atmósfera solamente, porque llevaba en su espíritu la belleza. El era un elegante. Y al decir elegante pensé en Murillo. El era una suerte de Murillo volteado. Su idea era clara, de ahí que su pintura fuera inconfundible. Mucho le debía a París, pero más que a París a la pintura occidental, como propio fenómeno europeo. Era tan occidental, tan típicamente europea su pintura, que ella no admitía confusión de ningún género con los estilos internacionales de hoy. Detrás de él estaban Velázquez, Murillo, Rembrand, Ticiano, Monet, Fran Hals, etc. En fin, todos aquellos pintores que dejaron sentados los principios occidentales y exclusivamente accidentales de lo que es la pintura. La pintura como función visual. La visualización de los colores, de la forma y del espacio. La pintura sin idea, sin psicologismo, sin primitivismos. En otros términos: la pintura sin «ismos». La pintura como pintura misma. La pintura como un acontecimiento físico con sus leyes y sus recetas visuales y ópticas.

Sin duda alguna, otra de las revelaciones en esta movida marea del arte abstracto español presentado en Nueva York en diferentes museos y galerías, entre el 1954 y 1963, fué Lucio Muñoz, de quien no conocía nada y quien me trajo al árido impacto de las tierras castellanas. Los cuadros de Lucio Muñoz estaban dotados de una sequedad que era hasta cierto punto milagrosa, religiosa (románica). El, como Tapies, también aprovechaba el accidente del tiempo. Pero en las obras de Muñoz el tiempo no había dejado, sino que había *exprimido;* había secado su mundo de madera en forma despiadada. Casi parecían sus cuadros objetos de madera encontrados, desprendidos de algún altar románico o gótico. El relieve ligeramente aprovechado o apenas tocado, casi acariciado litúrgicamente, nos hablaba con una mudez de tiempo, es decir, con una mudez de siglos. Un arte recogido y silente. Un arte

rural y más que rural, ruralizado. Una intimidad y un diálogo silencioso, con gestos casi invisibles, se oían lejanamente como si estuviéramos viviendo en un profundo vacío. Esa facultad de los escultores del medievo y de los grandes imagineros españoles del barroco es principio y fin en una mística rasgada y aruñada que sólo los españoles han sabido guardar en su más profundo secreto y que Lucio Muñoz nos la traía con un nuevo sentido y con una inexorable dignidad.

No sería posible terminar sin recordar la intensidad poética de los magníficos collages de Farreras, quien le ha dado a este medio la dignidad y seriedad que merece. Sus collages poderosos y líricos estaban cargados de un drama transparente y limpio, tan distinto a la violencia impetuosa de Viola. Pintor también por los cuatro costados. Pintor a la española, a lo Goya. Sus cuadros estaban repletos de una intensa materia pictórica. Ellos nos hablaban en un idioma directo, sin intelectualismos rebuscados y frustrados.

Otro aspecto interesante y extraño presentaban los cuadros de Tharrats y de Suárez. Este último caminaba en zonas interiores, en capas de mundos radiográficos. Sus cuadros, con espesa materia, me daban la sensación de estudios radiográficos, de radiografías de seres que no han existido, pero que deberían existir. Su fuerza radicaba en darle presencia a una cosa inexistente. Su técnica era segura y limpia. El poder de sus cuadros radicaba en ese dualismo de las cosas que son y que no son. De ahí también su intensidad y su misterio.

Tharrats se situaba en un mundo de espacios y de explosiones exteriores. Quizá sea el pintor más ligado a la física y a las investigaciones científicas de hoy. Una pintura donde la materia con detalles microscópicos quería sobresalir, quería dirigir nuestros ojos en búsqueda de detalles ínfimos y de elementos físicos movientes. Un mundo donde la explosión interior quería adueñarse del exterior. Un universo físico donde la física quería sustituir la pintura tradicional.

Con sus diferencias, con sus grupos, con esa inconfundible individualidad visible, desde los catalanes hasta los madrileños, la pintura informalista de los jóvenes españoles de hoy ha puesto en evidencia que las fuerzas creadoras y la condición dramática de la conducta del *ser* español están todavía latentes, y que la sobriedad y el hermetismo de un Velázquez, el dramatismo y la violencia de un Goya y la agresividad de un Picasso son fuentes individuales y universales inagotables para las generaciones presentes y futuras del más pequeño rincón de España.

Hispanoamérica ha recogido también los frutos de esa joven pintura, porque directa o indirectamente, los nombres de esos jóvenes pintores españoles han entrado con pasos seguros en las esferas del arte

internacional, ejemplo que sin duda alguna fué observado y sentido como un gran estímulo por los pintores hispanoamericanos que saben que la herencia de la pintura española, que es parte de uno de los más grandes legados en la historia de la pintura,. le pertenece y le corresponde, porque en su sangre todavía corren los fermentos del genio español, y si el pintor hispanoamericano es de origen francés, italiano, inglés o japonés, el idioma y las costumbres de España le nutren de una manera especial o le hacen participar del singularísimo *modus vivendi* de los respectivos países hispanoamericanos donde ellos habitan.

Darío Suro
Embassy of the Dominican Republic
1715-22nd Stret, N. W.
WASHINGTON 8. D. C. (U. S. A)

PARA UNA HISTORIOGRAFIA FLAMENCA *

POR

ANSELMO GONZALEZ CLIMENT

UN PUNTO DE PARTIDA

Se está mitologizando sin mayores recaudos el cante octosentista. Con teorías más fervorosas que demostrables se piensa hallar en su seno las claves «inamovibles» del flamenquismo —como si de tal forma existieran—. Este planteo restricto y discutible puede abrir, empero, toda la problemática de la historiografía flamenca. Aprovechémoslo.

El llevado y traído concepto del tesoro perdido del arte flamenco —sólo aplicable como justa expresión de indignación al largo y masivo proceso operístico extendido sin *strictu sensu* entre el concurso granadino (1922) y el cordobés (1956)— se quiere hacer residir precisamente en la época menos documentada: mediados del siglo XIX. La Niña de los Peines, Pepe el de la Matrona y Aurelio de Cádiz son ofrecidos a la historiografía flamenca como los últimos sobrevivientes de tan amplio ciclo aurífero. Después, nada.

Lo realmente grave de esta cuestión es que, según un tal temperamento valorativo, cualquier innovación o cualquier estilo aparentemente desconectado de lo que se supone era de tal o cual forma hace cien años atrás, carece de legitimidad. Pero lo cierto es que en cante no se puede replegar la atención en busca de una pureza que desconocemos en gran parte, y cuyos últimos latidos vibran en muy pocos cantaores, por lo demás característicamente engrandecidos con la posesión de algunos conocimientos que casi nunca ofrecen y que rara vez coinciden con los testimonios de otros actores del mismo ciclo flamenco. El censo entresacable de «viejos aficionados» para acordar la forma de un cante borroso u olvidado nos proporciona la misma falta de objetividad; menos exigibles para testimoniar, fantasean a todo velamen.

No nos engañemos. Son contadísimos los maestros actuales que hayan podido tener contacto directo con el cante finisecular. Y los que pasan por maduros «tradicionalistas» reelaboran personalmente segundas o terceras versiones de la fuente original. Es increíble que de este cúmulo de pistas erráticas y frondosa contradicción se pretenda no so-

* Prólogo al libro *Cantaores*, en preparación.

lamente la *reconstrucción musical* del siglo XIX, sino la imposición de una definitiva tabla de valores flamencos. (Y todo esto sea dicho sin tener en consideración la inconsistencia de los datos literarios y folklóricos de la época, a pesar de que ya comenzaban a interesar acusadamente muchos aspectos concretos del cantante.)

No se puede añorar lo que no se ha conocido. En todo caso hay algo incuestionable: nuestro cante actual no es un capricho, responde necesariamente a un pasado. De forma transfigurada, evolucionada y, digamos, repartida en sus diversas esencias, lo ignoto del siglo XIX pervive de manera subterránea en la intimidad de las expresiones contemporáneas. El flamenco, como actitud estético-vital, sigue siendo fundamentalmente lo que pudo haber sido en cualquier pasaje arcádico.

Más: el cante no solamente sigue siendo una expresión popular con rasgos definidos y fuertes, sino que en verdad sus recursos, antes que agotados, son imprevisiblemente ricos. Creo firmemente que hay más tesoro por descubrir que por recuperar. No se demore lo imparable, lo vital, lo que pugna por abrirse en luz al margen de leyes y ortodoxias de viejos rezongones del cante. Al menos, ahora que todos estamos atentos frente al fenómeno flamenco (¡oh!, «la mar en medio y tierras he dexado», que diría Garcilaso), defendiéndolo y propiciándolo sin «complejo» alguno, seamos capaces de aguardar su libre, inexorable decurso.

De ahí que resulta un tanto rococó puntualizar antillas cuando el continente, pese a todo lo que se diga, se encuentra en ebullición. Además —y en última instancia—, piénsese que da escalofríos el simple intento de plantear los orígenes, los presuntos orígenes del flamenco. Sigue y probablemente seguirá vedado su perturbador linaje. Atengámonos, pues, a su única, rotunda evidencia andaluza.

Generacionalmente se transmite lo fundamental del cante, o mejor dicho, lo que los herederos de cada generación deciden libremente negar o pervivir. Sabiamente nos avisa Pedro Salinas: «La tradición se labra sobre los vastos contenidos del pasado, a fuerza de una serie de actos de discernimiento y preferencia ejercidos sobre ellos» (1). Por lo mismo, ante lo inevitablemente perdido, la mirada debe ser prospectiva; hasta el momento no se ha inventado otro desenlace. El cante no es un fenómeno consumado para siempre en los nombres que van desde el Planeta hasta Tomás el Nitri. Gracias a Dios. El cante, pura virtualidad, pura promesa, más y más que nos prende y alerta, apenas va desgranando su verdadera magnitud y su cabal sentido.

---

(1) *Jorge Manrique o Tradición y Originalidad*, Buenos Aires, 1947; p. 125.

En caso de atarnos a ciertos esquemas básicos de cantes grandes y algunos de los chicos, de acuerdo al tratamiento atribuído a un minoritario grupo de intérpretes románticos —específicamente gitano, o sea, el que podía pasar a la historia careciendo de los pruritos sociales que aquejaban al andaluz cabal—, no solamente empobreceríamos la generosidad estilística del flamenco, sino que lograríamos amedrentar a las nuevas oleadas generacionales. Nada más inhibidor que rodear la sensibilidad de un intérprete con un círculo implacable y dogmático de los cantes del Fillo, Silverio Franconetti o Juan Breva. Con las intolerables prácticas del remedo se fabrica un Niño de la Mezquita o una Elaine Adelaide Dames. Mirándolo bien, no ganan los modelos ni honran los copistas.

De esta forma —valga la insistencia— el pasado se dignifica temerosamente, cercenando la movilidad de los actores que tienen que decidir el presente. Es peligroso, sin auténtica rectoría y documentación, apiñar tanta obediencia. No se puede extender una nómina de cantaores pretéritos —petulante receta— a la que se deba acatar con máximo rigor. Constituiría una fidelidad tan inconducente como fingida. Por otra parte, no existe una red de comunicación vital entre los finiseculares y los de la hora presente. Entre ellos media una inestabilidad de transmisión realmente pavorosa.

Sin embargo, se están dramatizando los argumentos para ceñir la «cultura» del flamenco moderno. Esto, por sí mismo inconcebible, podría ser últimamente radicado en el campo del coplerismo. Pero aun así no se olvide el dictamen de Rodríguez Marín: «Porque es de notar que, aun las coplas de autores cultos que hace suyas el pueblo, no les otorga su *regium exequatur* sin hacerles alguna modificación, invariablemente para mejorarlas» (2).

Es digno de observarse, en los diversos concursos realizados en esta última década, cómo caen los estímulos elementales del cante cuando el intérprete se ve forzado a cantar «al modo» de tal o cual maestro. En una sola sesión cordobesa (1959), el jurado hubo de soportar más de treinta «polos» y «cañas», dilatada mascarada de cante «aprendío». El mismo tono, las mismas coplas, coincidente insinceridad. Es inútil: no se puede adoctrinar con textos borrosos o con una tradición retórica.

¿Desde cuándo el flamenco ha concedido sentido terminal a una generación o a una época determinada? Ello solamente ocurre en su ocaso, como un regateo del que quiere despedirse con el secreto de la

(2) *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, 1929; p. 42.

perfección, sentimiento que generalmente no radica en el cúmulo de sabiduría objetiva recogida a través del tiempo, sino en la convicción de la propia, irrepetible formulación individual del cante, lo que, si bien se mira, es casi razonable.

Bien venido todo el material literario, coplero, biográfico, etc., que pueda arrimarse a los archivos flamencológicos. Pero ¿quién podría restituirnos el elemento concreto, el *musical*? Y si tras lo musical seguramente convenimos que lo príncipe es el trasfondo humano y «jondo», y éste, ante nuestra experimentación directa de los que actúan y viven a nuestro alrededor, es difícilmente formulable: ¿qué pensar, pues, de lo inexorablemente transcurrido?

Hasta ahora utilizamos meras adivinaciones, reconstrucciones contradictorias, retazos insuficientes. Y el caso siempre *provisional* de ordenar el rompecabezas del pasado se plantea el problema de ajustar los títulos legítimos que podrían obligar al flamenco contemporáneo para estirar una tradición que no siente, no convive ni —esto es lo más importante— le reclama rebrotes personales.

Aurelio de Cádiz no es mejor o peor por conocer y poder seguir sustentando los moldes de las «malagueñas» de Enrique el Mellizo, las «siguiriyas» de Francisco La Perla o las «solcares» del tío Joaniquín. Estimo que lo verdaderamente interesante proviene de la intransferible mostración de su personalidad, a costa incluso del pasado que utilice, sintentice o domine, como profesional consciente que es.

Lo que no pué sé, no pué sé, y ademá es imposible (Rafael el Guerra).

Conocimientos, sí; dirigismo formalista, no. Que nadie se llame a engaño: resulta inútil interferir, ordenar o siquiera sugerir a los flamencos lo que deban hacer para aspirar al grado de «pureza». El andaluz acepta un maestro para ocasionar rebeliones íntimas. El tú acelera el yo. Y, más corrientemente, el yo se autofecunda.

En todo caso: ¿dónde se encuentra el «puro» concepto flamenco de «pureza», y dónde el *magister* cabal? Mientras Dios nos prodigue atareados en busca de superación, poco importan los decidores de gabinete. Entre academia y caos hay libertad, excitante libertad.

Bien se explica que Pedro Salinas se pronunciara por el *analfabeto profundo* antes que por el *alfabeto superficial;* y tanto más la preocupación de José Bergamín por la creciente «decadencia del analfabetismo». (Postura diversamente adelantada o revalidada, entre muchos, por Antonio Machado, Gilbert K. Chesterton, Salvador de Madariaga, Ramón Gómez de la Serna, Waldo Frank, Ignacio B. Anzoátegui y Julio Camba.)

Es frecuente y hasta irreprimible la necesidad de aconsejar a los flamencos para sacarlos de confusionismos determinados, y abrirles, en cambio, la ruta que verdaderamente les conviene. Pero en última instancia siempre resulta preferible abandonarlos al triunfo o al fracaso, sin estorbar el curso de sus respectivos azares. Normalmente lograríamos hacer del bueno uno malo, y del malo uno peor. Además, para los preceptistas nada mejor que recordarles otra frase del sentencioso diestro cordobés: «¡Ahí están los toros!»

El flamenco es como es, y no hay más vueltas. Cualquiera de ellos, en estado de personalidad, es un máximo que ha recorrido todas las escalas posibles, o sea un máximo tan ingobernable como definitivo —vaya quienquiera a decirle a Juan Talegas o a Pepe el de la Matrona que se «podría un más»...—. La línea profesional del flamenco no consiste en un *crescendo* progresista con una suave, pero inevitable, línea de decadencia, sino una línea irregular con topes nivelados. De ahí que muchos viejos cantaores y viejas bailaoras, considerados ya inútiles y al margen de la actividad creadora, logran sorpresivamente repetirnos, con más o menos economía exterior, sus juveniles «máximos».

En otro sentido: ¡cuántas veces «corregir» a un torero —flamenco circular— supone llevarlo directamente a la cornada! Cantaor, bailaor o torero practican el «jondo» arte de rebuscarse a sí mismo, lo que yo llamaría «estado de alarma de todos los resortes intuitivos».

Piénsese elementalmente: ciertos excesos dinámicos más afroamericanos que calés de Carmen Amaya, deplorables caídas en el «tip-tap» jazzístico tan propias de Antonio, tensa inamovilidad histórica de Tomás Pavón, irreprimibles monotonías en los «tercios de remate» de Antonio Mairena, algunas quejumbres excesivamente fragmentadas de la Niña de los Peines, concesiones parcialmente vulgares en el Sevillano o cierta gangosidad amenazadora en Aurelio de Cádiz, podrían ser defectos «químicamente» superables, pero muy probablemente al precio de adulterar esencias más profundas, aquellas que precisamente nos permiten hablar de la clarísima individualidad de la Amaya, Antonio, Tomás Mairena, Pastora, el Sevillano y Aurelio —entre ilustrísimos ejemplos a vuela pluma.

Nadie sabe ni por milagro en qué misteriosa dosis la aparente «negatividad» codetermina y nutre a un genio del pueblo. ¿En qué latitud de la estética o del espíritu puede seguir conservando su sentido corriente el concepto de «defecto», sobre todo aplicándolo a la hazañosa actividad andaluza? Si todo el admirable preciosismo estilístico de Pepe Marchena cae y se desinfla juzgado desde un punto de vista flamenco estrictamente antropológico, el gesto anárquico, diríase exis-

tencial, de Juanito Mojama, tiene entonces la solidez de la más pura verdad dramática.

¿No es sublime la Fernanda de Utrera con su escandalosa carencia de facultades, o Fosforito cuando poco más o menos avanza sobre el vacío? ¿Se ganaría algo simplificando la complicada greguería flamenca del Niño de la Ribera o racionalizando el habitable caos estilístico de José Palanca? ¿Qué clase de locuras —hoy pretendidamente academizadas— seguramente hicieron en su tiempo tío Luis el Cautivo, Juan Encueros o María Borrico?

A pocos se les oculta que el cantaor de ningún modo es conservador de cantes; más bien se presenta como un despreocupado utilizador de los mismos, un relativista insatisfecho, consciente o inconscientemente. El cante, una vez tenido, quema en las manos, exige inmediata decisión personal. No cabe lentitud de conservatorio. Es —de pronto— ser o no ser flamenco. Por fortuna no abunda el cantaor «museal».

El flamenco asimila libremente los resortes, estilos y hasta maneras concretas de intérpretes del pasado que buenamente llegan a su alcance (tradición recibida, no inducida), lo que buenamente en retazos o en porciones caprichosas al cabo se reordena de acuerdo a su logicidad íntima. En suma: acota lo que le sirve para desatar lo «suyo». El cante se deshace y se rehace a través de cada cantaor. O bien, no es de todos, sino de cada uno.

Los flamencólogos pueden y deben persistir en los estudios, particularmente en esa excitante arqueología flamenca que son los siglos XIX, XVIII..., todos. Pero su contributo ha de tener un carácter objetivo y no gendarme. Por ejemplo: nada se lograría de un Fosforito metodizado, plenamente «informado», doctor en jipíos octsentistas, si no una terrible máquina de repetición, una paradójica negativa a la brillante libertad del flamenquismo. Perdería absolutamente los impulsos auténticos de su personalidad, reduciéndose a una consultable bibliografía oral. Una tradición con fiel y matemático «pedigrèe» histórico es lo más parecido a la reproducción vacuna de los llanos argentinos.

Fosforito ha florecido precisamente en auténtica ley de tradición, no en el sentido de que comprenda toda su amplitud, sino en el de que en su cante se actualiza —con marcado progreso— el sentido genérico y motriz de tal tradición. Tradición, en su caso ejemplar, no significa genealogía estricta, sino demandas ambientales, *eternos* y *renovados* excitantes del mundo en que se vive y se actúa. Tradición: testimonio del presente.

Alguna vez comparé la posición de Fosforito frente a la de Juan Talegas, premios máximos de los concursos cordobeses de 1956 y 1959,

respectivamente, diciendo: «Pero entre los dos equilibrios, el de Talegas pasa por más «clásico». Las apariencias así lo muestran. Sin embargo, y a vuelta de todo lo dicho, creemos y sostenemos que es vitalmente más «clásico» Fosforito que Juan Talegas. El de Puente Genil busca y pone en juego —enorme juego vital— la aspiración de volver a los orígenes puros, y no parcialmente históricos del hacer flamenco. Está más cerca de Ziryab o del «Ciego de Cabra» que de don Antonio Chacón o Manolo Torre. Libre como los verdaderos clásicos —Talegas es neoclásico—, en Fosforito hay excitabilidad genética, porque no hay otra categoría apriórica para él que la de la integridad vital. Por eso Fosforito fomenta un prójimo apasionado, entabla vínculos de avidez interhumana. Fosforito revive, encarna el patrimonio tradicional. Talegas simplifica: lo certifica, lo atestigua pasivamente» (3). En cierto momento me dijeron —y pensé yo mismo— que estas apreciaciones las había formulado muy sobre la marcha, como nacidas que fueron en la misma mesa del jurado. Sin embargo, el tiempo no hace más que ratificarlas. Superando algunos altibajos naturales en plena juventud —y sometido a una especialísima responsabilidad histórica—, Fosforito ha logrado absorber definitivamente la sensibilidad flamenca de esta década, extendiendo su invasor atractivo sobre viejos y jóvenes, intuitivos y cultos, profesionales y desapasionados. No ha detenido el pasado. Lo revive y lo proyecta con los alfilerazos del presente. Jamás podría hacerlo con los consejos de los catedráticos que ahora proliferan y dan en darle «normas» de retroceso.

Perder el conocimiento y el interés del pretérito es una aberración, pero que jamás sirva este prurito metodológico para estropear las apariciones libres e inevitables del presente —inminente pasado, renovado hito de tradición—. Desde un punto de vista sustantivo y vital, estimo que el mérito de aproximarse a un tipo concreto de «soleares» atribuídas a Tomás el Nitri no vale ni equivale siquiera a la presencia movediza y discutible, pero tajante y *nuestra* de un Antonio Fernández Díaz. Bien se comprende que el problema no está planteado en términos necesariamente opósitos, antes al contrario. Pero aun metidos en tal brete, sería correcto optar por lo dicho. Tradición —cumple retorcer el *leit motiv*— es libertad, lo contrario de fatalidad.

Reflejos cultos

Desde otro ángulo del tema: ¿sería posible que los modernos compositores españoles —e hispanoamericanos— reelaboraran la savia del cante en formas cultas que no excedieran los ricos módulos de Isaac

(3) *¡Oído al cante!*, Madrid, 1960; p. 19.

Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Manuel de Falla o de aquella espléndida cuota de «embrujados» franceses, poco más o menos de la misma generación hispánica, con Claude Debussy y Maurice Ravel a la cabeza? Nada de eso. Desde el clan de Halffter (Ernesto, Rodolfo y Cristóbal) a Mauricio Ohana, pasando por José Muñoz Molleda, Gustavo Pittaluga, Joaquín Rodrigo, Carlos Surinach, Juan José Castro, Salvador Bacarisse, Juan Francisco Giacobbe, Julián Bautista, Miguel Asins Arbó, Rodolfo Arizaga y otros, estamos atestiguando la renovada perspectiva y tratamiento de un común patrimonio popular. (¿Qué decir, acaso, del fenomenológico andalucista que sorpresivamente, pero con gran lógica de fondo, es el negro trompetista Miles Davis?)

Extendamos este planteo al terreno plástico, literario, lírico, etc., y llegaremos a idéntica conclusión: hay que sostener lo flamenco con los instrumentos y con la sensibilidad personal de cada artista que caiga sinceramente bajo su atracción. La rosa, siempre. Cambien los poetas.

A cuentas: no es peor o mejor una preocupación antitradicionalista que un ciego afán de progreso indefinido. Ni el pasado lo ha dicho todo ni el futuro puede asegurar lo óptimo. Como queda apuntado, impera un enriquecimiento de *perspectivas y tratos personales.* Como tal, Falla es insuperable. Pero sí variable, incluso separable. Variabilidad de mostración interpretativa frente a un eterno modelo —en este caso, el cante en sí— podría simbolizar la fórmula más prudente para fijar los engorrosos conceptos de temporalidad flamenca.

Son los cantaores —los mismos artistas cultos desde su atalaya— los que desfilan con voces intransferibles, distintas, pero sin alterar las estructuras íntimas del cante. Tales estructuras son constantes, de orden supraestético. Y el día que por extraña catástrofe éstas cambiasen radicalmente debido a la preponderancia desviacionista de insistentes generaciones, alcanzaríamos entonces una cosa que no sería cante, y sencillamente la discusión sería acuerdo necrológico.

Pero por fortuna no estamos en eso. Más bien al contrario. Jamás se había visto tanto respeto y tanto interés por el pretérito y tan acuciant sed de proyección personal. Hace mucho tiempo que los jóvenes —y no pocos maduros también— habían perdido el sentido de las jerarquías y del puro aprovechamiento de las fuentes flamencas.

A pesar de todo, a los que estamos por fuera del profesionalismo y nos manejamos como teorizadores enamorados del tema, nos corresponde una cierta actitud de alerta frente a esta toma de contacto

con *cualquier* dimensión del pretérito. El neotradicionalismo de la hora cobra por momentos rasgos peligrosamente similares a la trivialidad de la «moda».

«IGNOTUM PER IGNOTUM»

Si en el terreno del cante flamenco hay que tener cuidado con las supuestas bondades de la tradición oral—tal como creemos haberla heredado—, más arriesgado aún es entusiasmarse con el hermetismo de casta que se le atribuye a los intérpretes gitanos. Hermetismo estilístico que se asegura llega intacto a nuestros días, como si se tratara de una revelación generacional y esotérica de los graves secretos del cante. (El payo, según esto, vive en el mejor de los mundos: ¡peón de brega, epifenómeno!) Sería difícil—ocioso—demostrar este exclusivismo racial dentro de la mecánica incuestinablemente andaluza de todo el mundo imaginativo y creador del flamenco.

Pero el hecho cierto es que la tradición oral, por vía gitana o no, después de los intensos avatares del flamenquismo a lo largo del siglo, es imposible retomarla con exactitud de entomólogo. Los intentos conocidos hasta aquí resultan generalizaciones caprichosas cuando no fórmulas parciales extraídas de uno o dos gitanos aislados. La cuestión debe ser más batallada. Como que son muchos los deterioros y máxima la controvertibilidad de la «tradición oral»; pruébalo un mero repaso de las antologías globales abundantemente editadas después del primer concurso cordobés y aún antes de él, promoviendo una actividad discográfica realmente inusitada.

El siglo XIX, máxima aventura de la historiografía flamenca, es poco menos que negado al análisis, en tanto y cuanto como hecho musical. Para colmo de males, el reducido plantel de cantaores «testigos» o «herederos» de la llamada *época de oro del cante* (¿habrá sido la época de oro?), suelen mezclar la mala memoria con la mala fe. Setentones (y más) que, como bien diría don Augusto Butler, inventan lo que no saben. Aunque a veces «saben» lo que inventan...

Se afirma que la capacidad de un cantaor flamenco está en proporción directa con el volumen de conocimientos previos que posea. Como toda ley general que no escapa de exigencias lógicas elementales, la formulación es correcta. Pero sospecho que no funciona tan radicalmente como se supone, pues la evidencia es que el cantaor flamenco anarquiza todo tipo de cultura «folclórica» y generalmente tiende a eclosionar en función estricta de su potencia individual. Puro juego y juego de soledades. ¿Y de qué otra manera se va sumando el folklore?

No se puede ni se debe «kulturalizar» los métodos de transmisibilidad generacional. El pueblo dictamina, conserva, destruye o inventa con imprevisión metodológica. Es lo suyo. Hace treinta años redondos que con sagacidad y certeza expresaban los hermanos Carlos y Pedro Caba: «Si nosotros queremos atraer hacia lo jondo a los intelectuales, no es para que lo sometan y lo intelectualicen, sino, al revés, para que ellos refresquen sus raíces en sentimientos primarios, en jugo de vida, y se preparen así para entender el alma morena de Andalucía, compleja y delicada. Lo que hemos llamado atracción de los intelectuales hacia lo jondo no es, en última instancia, sino el propósito de acercarlos hacia Andalucía y su temblor de intimidad social y mística. Y en lo jondo van quizá sus mejores esencias. Con la denominación neutra de «lo jondo» queremos sugerir todo el pathos andaluz, el estilo de su cultura, y no sólo la manifestación particular del cante, que si es para nosotros, sin duda alguna, el gesto más significativo de su espíritu, para muchos no pasa de una curiosa y pintoresca modalidad» (4).

El caso es que pasado, presente y futuro en el cante son estratos temporales que se vienen complicando a extremo. Personalmente —vaya a saber si por simplificación— creo en la *intemporalidad flamenca.* O sea: no hay sucesión lógica, desarrollo acumulativo. El cante es una mostración inagotable de expresiones individualmente conclusas, sin progreso esencial objetivo. Se trata de un muestrario que nunca se acaba de conocer. Cada cantaor es mundo redondo, mostración de «uno» y para «siempre», pero siempre de ese uno. El cante, por tanto, abre el escenario de sucesivos, infinitos «unos», pero de ninguna manera progreso histórico al servicio de un determinado sistema estético.

En todo caso podríamos conceder que si bien no existe progreso en cuanto a modificación sustantiva del cante en sí, del cante como ordenamiento formal, existe progreso en el repertorio de nuevas exteriorizaciones de *humanidad,* de *jondura.* El intérprete, y no la técnica —sobre la que equivocadamente se marca la posibilidad de evolución, de historia en suma—, es el que promueve, por cima del accidente estético, distintas iluminaciones de lo jondo.

En cante no se acumula absolutamente nada. ¿De qué sirve un dolor heredado? Nadie depende de nadie. Es impensable un Chacón II con el mérito de «acumular» un poco más de cante que el Chacón original. El cante se transformaría en una carrera «porcional» que de hecho no existe. Juanito Mojama, supuesto discípulo de Manolo Torre, rompe los esquemas del jerezano y se instala en la historia

---

(4) *Andalucía: su comunismo y su cante jondo,* Biblioteca Atlántico, Madrid 1933; p. 7.

con la plenitud de ser Juanito Mojama. El pasado es base estática, pero no una ley de fuerza.

El ¡ay! no es un don heredable por sedimentación de experiencias. Es el único instrumento individualizador. Y a él tiende fáusticamente el cantaor. Futuro para siguiriyas y soleares, bulerías y alegrías, es esencia de esa libertad individual.

En cante no existe totalmente la «invención» ni se perdona la «repetición». Existe de forma lisa y llana: *mostración*. No hay arte tan desamparado y atrevido. Cantar es desgarrar la raíz de un yo. El cantaor se convulsiona y olvida todo. Proyecta por las vías más libres, pero más dolorosas, los reclamos de su recondítez. Cantar es crear sobre la marcha, irreversiblemente. No se trata del papel en blanco para reiterar borradores reflexivos, sino angustia de decirlo todo en un momento incorregible y definitivo. En un solo tercio se juega el sentido de una vitalidad entera. Y si así no es, así debe ser.

Si estas conclusiones pareciesen generalizadoras para folklorizantes del cante, podríamos desafiarlos con el objeto de que determinen de una vez por todas en qué forma el flamenco responde a leyes folklóricas convencionalmente «instituídas» o al menos aceptadas por tradición.

(En la incipiente historiografía flamenca urge el deslinde del cante entre las diversas estructuras de «folklore», «cancionero tradicional» o, directamente, «formas libres» de la creación popular andaluza. En último extremo se impone la especificación de aquellos cantes que por recorrido histórico o particular austeridad se rigen de acuerdo a esquemas folklóricos. Sobre este asunto, nada bizantino, apenas se ha escrito un montón de palabras. Si acaso una teoría que relativiza el sentido popular del cante, postulándole un vago origen culto. Se argumenta que el cante es dócil reflejo de la demanda social. No: el cante es pueblo. La demanda no jerarquiza ni determina su esencia. Es la oferta la que manda y obliga. El flamenquismo ejerce una atracción metafísica al margen de todo accidente sociológico. *El ay es de quien lo dice, jamás de quien lo pide.)*

Si el cante reflejara con fatalidad genética las exigencias de la tradición, todo en él sería previsible, gobernable, y, por ende, aburridor. Para asumir unos «martinetes», sostener unas «siguiriyas» o vivamente equilibrar unas «soleares» —¡qué decir de ciertos cantes chicos como las «bulerías»!— se necesita eso que escorcea a los ortodoxos: escándalo, sublevación, y hasta negación. Es notable: don Preciso abrió el XIX flamenco quejándose de la crisis que amenazaba al cante...

El historiógrafo romántico llega a relativizar los beneficios documentales de la moderna discografía. Sin embargo, resultaría imposible hallar una «tradición oral» tan inequívoca como la de este sistema. Se objetará obviamente que ella no pudo atestiguar el flamenquismo del XIX. Pero si, como todavía se asegura, existe una cierta riqueza del pasado en los conocimientos de viejos cantaores o maduros aventajados: ¿por qué dejarla nuevamente a la intemperie y al azar de una nueva versión generacional?

La discografía, precisamente, podría eternizar tal riqueza para superar crecientes y previsibles deterioros. Promediando nuestra centuria no queremos incorporarnos sistemas que hacen ociosa toda la exageración literaria de la «tradición oral» del flamenquismo. Sencillamente ridículo. Qué no daría cualquiera de estos románticos por gozar de una serie de placas del Fillo, Tomás el Nitri o del que casi pudo haber sido «grabable», como el gran Silverio Franconetti—¡y qué mundo de sorpresas como de insospechables desilusiones!

Se están anotando los peligros de la discografía, incluso por algunos de los jurados de los concursos flamencos de Córdoba y Jerez de la Frontera. Argumentaciones ofrecidas: la primera, mimética a todo pasto. (Quizá, «ecolalia», como diría Pedro Caba.) Luego —se afirma— el movimiento antológico ya aludido produce en los nuevos intérpretes flamencos una inevitable simplificación creadora. El cante puede convertirse en una fórmula de bolsillo. Los jóvenes, ante lo preservido, no reviven las fuentes directas, se despreocupan, repiten jipíos de microsurco. La amenaza de uniformidad resulta previsible. El disco adultera tradicionales procesos de transmisibilidad oral. Dogmatiza merced a un caprichoso grupo de intérpretes. Sabiduría a la mano. Desaparece, en suma, la mecánica de maestro-discípulo, escuelas zonales, castas flamencas, etc. El novillero del ay agónico precipita la alternativa. Desde cualquier punto del mundo se pueden dominar las «carceleras» o las «tarantas». El cante se desnuda técnicamente, pierde misterio, trivializa el pasado. Tales cosas se dicen.

No en vano. Parte de todo esto está realmente ocurriendo, pero no en medida tan grave ni con la generalidad pretendida. Sobra contraargumentación: corresponde pensar que el disco rigoriza, testimonia lo bueno y lo malo (enorme ventaja discriminatoria, repetible, demostrable, aprovechable), barre con fruslerías seudotradicionalistas. No decide por sí, pero todo lo *objetiva,* vale decir, renta lo que de verdad nos interesa a todos, tirios y troyanos de la cuestión.

El disco denuncia los caracteres de una época (indistintamente: preferencias masivas o minoritarias). Sustantiva historia, permite estu-

dios técnicos, supera —por infinita repetición y fidelidad— el tan quejado «imposible» de la «escritura musical» flamenca. Autoriza la polémica con máxima economía testimonial. Por ejemplo: es alentador recordar que en ocasión de un no lejano homenaje que la Sociedad de Escritores Argentinos dedicara a Federico García Lorca, el magnífico Ricardo Molinari —«austral, poeta, amigo»— apresuró la explicación verbal del andalucismo lorquiano para dejar paso a tres o cuatro placas de Pastora Pavón y Manolo Torre que le habían sido precisamente obsequiadas por el granadino. Nada más terminante cuando se pretende llegar al fondo. Muchos «decidores» de las claves lorquianas tuvieron así ocasión de enfrentarse —espantarse— con fragmentos directos de un mundo que a fuerza de sobreseído desconocían en absoluto. La moderna estilística suele descuidar lo elemental.

Hoy por hoy sería embarazoso explicar el desborde internacional del cante sin tener en cuenta el obstinado círculo del disco. Sabido; pero se sigue esgrimiendo que el cante solamente es puro en la juerga de cabales. Claro está. Pero nadie impide grabarla. El «chivatófono» —don José María Pemán recogió este salado neologismo popular que abarca toda la industria del disco y de las cintas magnetofónicas— es exactamente tan discreto como el que lo usa. Se protesta, en verdad, por vicio y temor a deformar antiguos esquemas no siempre ejemplarizantes.

He podido advertir con gran sorpresa que los viejos maestros del cante —mientras el asedio es desinteresado— no solamente son generosos, sino entusiastas a la hora de «grabar» (Pepe el de la Matrona, Aurelio de Cádiz, Juan Talegas, etc.). Necesitan apurar el testamento de miles de noches ardidas en desafíos y ansiosas respuestas. Con el «chivatófono» sospechan —aciertan— una eternidad demostrable. Hermoso ejemplo.

Ya se sabe que el cante es azaroso, libre. Su goce básico consiste justamente en sublimar límites, rebelarse, dar. Y ciertamente constituye una ventaja difundir estas fuerzas, derramándolas en todo sentido y con todos los instrumentos posibles de la técnica moderna. No se tema poner el cante en trance de prueba y confrontación. La discografía energetiza el flamenquismo, posibilita al artista auténtico —aparte de una mayor intercomunicación con sus compañeros—, la valentía de jugárselo todo, ser más y más, dejando *clara constancia de su real valer*. Acábase el macaneo de que en «intimidad» fulano o mengano canta mejor, y, también, el comerciable misterio del «secreto estilístico» como exclusiva herencial. (Ni en el primer caso importa seriamente lo que haga Pepe Marchena a «puertas cerradas», ni en el se-

gundo lo que Juan Talegas se supone abarca como conocimiento histórico, pero que no objetiva digamos incontrovertiblemente.)

Que nadie pretenda transformarnos en centinelas de las sombras del XIX manejando anécdotas, colecciones copleras, forzadas citas literarias y datos inconexos de cuestionables testigos.

ANTOLOGISMO DE DOBLE FILO

La discografía flamenca, violentamente renovada a partir de los ya célebres concursos de Córdoba —a los que hoy se agregan con saludable sentido competitivo y con similares consecuencias los de Jerez de la Frontera y Málaga—, ha venido cultivando últimamente el sistema «pedagógico» de grabar selecciones, historias y antologías del cante, en la mayoría de los casos acompañadas por extensas ilustraciones literarias debidas a flamencólogos, poetas, musicólogos y —por qué no— cantaores. Se está haciendo algo.

Es innegable la presencia de ciertos valores dentro de esta corriente documental y objetivadora, desde el álbum pionero de «Hispavox» (premiado en 1954 por la *Academie Française du disque)* hasta el reciente de Aurelio de Cádiz, pasando por los de Manolo Caracol y Antonio Mairena, entre otros (5). Se ha conseguido con estas muestras —serias, aunque parcialmente discutibles— poner un tanto de orden en el legítimo conocimiento que aún podamos tener y conservar del pasado. Hasta las contradicciones existentes suelen ser fecundas para dirimir una cierta jurisprudencia. Hay tarea.

Pero ensanchando la atención sobre centenares de antologías ya editadas, el rédito positivo disminuye sensiblemente al ser considerado de forma global. Sobreabunda la petulancia de saberlo todo y ser apto para interpretar con un mismo nivel de calidad la rica gama de los cantes tradicionales. Entre «chuflillas» y «tonás», todo el mundo va prentendiendo recorrer esta elipse renacentista.

La malo es que, salvo casos muy señalados, se torna difícil explicar cómo y de qué manera, jóvenes que apenas dominan el conoci-

(5) Entiendo que si este espíritu «pedagógico» que prima en los planes discográficos se guía con la intención de atraer y difundir la atención del flamenco fuera de España, pocas son las antologías que hayan podido satisfacer mínimamente un tal propósito. O demasiada intensidad —para estos efectos—, o demasiada superficialidad. Desde este punto de vista estimo que una de las mejores cosas que se han hecho para poder *dosificar una etapa inicial de clara atracción* se encuentra en el disco *Café de Silverio* (RCA, 3L14009, Madrid, 1958, con notas del poeta Fernando Quiñones), grabado por Miguel Gálvez, «Niño de las Cabezas», acompañado por el tocaor linense Juan el Africano. Ambos intérpretes logran sugerir lo jondo con extraña economía, exacta mesura. Esquematismo y equilibrio que, sin perder totalmente el ímpetu existencial del cante más puro, facilitan un primer y sincero apretón de manos con el flamenco.

miento superficial de los «cantes chicos» —nomenclatura en ruinas—, se animen con el mismo derecho de los consagrados a recabar carta de naturaleza en el mundo flamenco, grabando «testamentos enciclopédicos» de su travesía —travesura— por todo lo ancho del cante.

Esto ha traído como consecuencia inmediata la alarma y la retracción de los cantaores serios. Tan comprensible temor desazona no sólo a los casticistas, sino, en general, a quienes confiamos en que pueda afianzarse una renovación flamenca abierta y generosa, diversificadora y no escapsuladora. Me consta que Aurelio de Cádiz, Pepe el de la Matrona o Antonio Mairena tienen que salir a contramano de esta fiebre y decir a rajatablas, paradójicamente, que desconocen qué cosa sea un «fandango», traduciendo un rigor que poco podemos esperar de los arcaizantes aventureros de la hora.

¿Qué ocurre? Se prodiga la difusión de un enciclopedismo flamenco que persuade como intención genérica, mas no convence en la mayoría de los casos concretos, puesto que apenas existe una marcada diferencia entre muchas de estas antologías, no ya de estructura, sino de tono o matiz. Se nos devuelve un pasado mecánico, retoricista, ganancia de momificadores, que los hay increíblemente. Más que auténtica sabiduría, decantada, *padecida,* tales textos discográficos parecieran borradores colegiales. A estas alturas: ¿para qué, y, sobre todo, para quién?

(Mucho ojo: el cante flamenco no encierra exactamente un campo de experimentación, sino de decisión. Cantar es un acto irreparable. En cambio, cantar por tal o cual maestro supone, en el mejor de los casos, simple utilidad informativa, pero de modo alguno un hecho creador, individual, ni siquiera tradicionalista en su verdadero sentido. Por otra parte, la expresión flamenca —salvo demostración en contrario—, no está totalmente sujeta a leyes conocidas o a escuelas detectables.)

Este sistema antológico —que debiera ser favorecedor para los maestros— se traslada peligrosamente al dominio de los jóvenes, sin echar cuentas que para el caso es preferible codificar urgentemente lo que puedan decir aún los viejos, y dejar a los nuevos lo que realmente les corresponde y que no es otra cosa que dar registro al constante mudar de este curioso ciclo de transición, que ya significa algo. No es problema de metodología, sino de simple «sentido común».

Además, denótase poca pericia en los planteos llamémosles «didácticos». Por lo regular, reina el esquematismo, la repetición y la simplicidad. El antólogo suele ser inhábil copiando y recopiando con desigual honradez, y —esto es más grave— sin haber participado vitalmente en un determinado cuerpo histórico, con sus luchas, competen-

cias y trasiego personal correspondientes. La forja de un cantaor exige constante desgaste humano, aquel laceramiento anímico que siempre ronda en la noche y azar del jipío. Cantar no constituye el secreto de una operación estética, sino un acto vital, esencialmente íntimo e improvisado, pero de algún modo ofertable.

Enciclopedismo y personalidad

En los tiempos que corren, la profesión del *flamenco mínimo* —espécimen reinante, acaso un heredero «educado» del operismo de entreguerra—, se ha aventajado considerablemente: con prontitud, se desplaza del corro de aficionados pueblerinos al tablado, de éste al éxito turístico, discografía, «ruido». En algunos casos también «concursa». Una enfebrecida demanda, no precisamente ortodoxa, emplea a todos los jipiadores, sin discriminación aceptable. (Hasta algunos de los buenos son contratados.)

Pero en absoluto puede pensarse que estos señores estén articulados en la *vida misma*, dolorosa y obstruída, del auténtico flamenco. Hoy, el simulacro de la autenticidad, opinar tonterías sobre Silverio Franconetti o sobre una exótica variante de las «serranas», es suficiente. ¡Ay, viejas, fatigosas antesalas de los Gabrieles!

Don Antonio se sienta, da al aire su petaca,
peñascaró anisado le manda Adrián, el dueño
y espera horas y horas... igual que Fosforito
y que Rita la vieja, mascando su silencio.

En el caso del moderno antólogo, el quehacer flamenco no se trata de una confesión *vívida y autorizada,* abierta en todas sus intensidades posibles, sino de una *lección ensayada,* fatigosamente racional, dramas y silencios prestados. Apenas hay cantaor que no sea parásito de otro. Esta duplicidad es ya un hábito necesario. Nada más desagradable que ver a un andaluz trocar los impulsos personales en pálida reproducción de estímulos ajenos. Sólo como acto aislado, y reunidas circunstancias, arriesga este moderno pedante la manifestación de lo que realmente siente como propio.

El cante, multiplicado en aventureros de mínimo radio, semienterados y dirigidos por un patrón común de «enciclopedismo», empequeñece su calidad y debilita el poder de su oferta, inveteradamente tan millonaria como sorpresiva. En lugar de audaz polémica se tropieza con un tecnicismo simplista, sin profundidad psicológica, sin riqueza estética, ¡aquellas terribles mónadas en lucha, Tomás el Nitri y Silverio

Franconetti, Fosforito y don Antonio Chacón...! Si hasta los que hoy tienen rotunda capacidad personal huyen entre sí. En 1962 —triple concurso flamenco—, Jarrito no fué a pelear a Córdoba frente a Antonio Mairena, ni éste a Málaga frente a Fosforito, ni el pontanense a Jerez de la Frontera frente a Jarrito. ¿Qué pasa?

En el fondo, todo esto traduce un fenómeno exhibitorio, probablemente excitado de forma indeliberada por el prestigio «eruditesco» que conceden los premios de los actuales y abundantes concursos de cante flamenco. Un segundo y hasta un tercer galardón sirven como excesiva credencial académica. Cualquiera puede comprobarlo con una simple ojeada sobre los catálogos discográficos de estos últimos siete u ocho años. (No. Para poder dar un recital flamenco en la Sorbona —como se ha hecho reciente y triunfalmente— se necesita ser ni más ni menos que un José Núñez, ilustre Pepe el de la Matrona.)

Tan generalizada actitud comporta el desaprovechamiento de una ocasión diríase «industrial» (y «social» a la vez), realmente inusitada para la ulterior trascendentalización del cante. Es evidente el crecimiento de un mercado de interés español y extraespañol. Pero la prisa de tan insólita demanda ha convertido el antologismo en epidemia de lo «aprendío». La inconsciencia apenas se disfraza de petulancia.

A los jóvenes, más que la antología de carácter histórico, habría que recomendarles el testimonio progresivo de los cantes donde realmente estén seguros técnicamente, y plenos en un sentido vital. Sólo cuando alcancen el grado de madurez necesaria han de desarrollar algo menos problemático que la «antología histórica», y que bien podría ser la «antología personal».

Personal, se entiende aquí por modo muy distinto al que se diera durante el largo episodio histórico de la Opera Flamenca. Si el «fandanguero» de ayer creía en la total pertenencia y originalidad de sus «creaciones personales» (así las denominaba), el cantaor de las últimas promociones relativiza ese encaramiento prefiriendo manejarse en sentido distinto, pero contrayendo el error contrario que es, al fin, el de apoyarse literalmente en la tradición.

Sin quitar en absoluto importancia a las reglas del pasado, pero no exagerando tampoco esa importancia, el flamenco actual puede aplicarse a una útil tarea, probablemente más tradicional que la anterior: ofrecerse tal como se es, o, anticipadamente, tal como se tiende o se sueña ser. Esta actitud, de alcance mucho mayor que la de desnaturalizarse trasudando ambiciosos compendios flamencos, en este momento no es habitual. Lo habitual, y es de lo que hay que saberse defender, es poner a los cantaores en preocupación de escuela. Estúpidamente, vamos a ordenar el misterio.

Algunos de los viejos maestros que quedan se engolan dictando cátedra, y sus discípulos no ven más allá del fraude imitativo. Lo verdadero es que cuando el arte es libre no hay peligro. El peligro —y ello se nota hasta en cantaor tan próximo a la libertad, o pérdida de ella, como es el recientemente laureado Antonio Mairena—, el peligro, repito, consiste en optar por el eco histórico, en abandono (o más propiamente temor) de remitirse al signo y realidad del propio yo.

Er palito del estilo

Una de las preocupaciones más terminantes del neotradicionalismo actual —de franco tono ortodoxo y catedrático, y así extraflamenco— se traduce en fomentar entre los cantaores de reciente hornada el sistema de cantar «al modo de tal o cual maestro primitivo» (en su defecto: al modo de «tal o cual escuela histórica determinada»). En este sentido, el optimismo ha avanzado tan rápidamente que incluso se suelen dar por supuesto los moldes estilísticos precisos en qué basarse para poder realizar los estudios en una utópica «Universidad del Jipío».

Con este procedimiento se cree haber encontrado, poco más o menos, la piedra filosofal del flamenquismo. Ciertamente: o bien no existe confianza en la insiedad individualista de los modernos, y, por lo mismo, se intenta «envejecerlos» prematuramente; o bien se gestiona, sin más vueltas, un estrambótico museo de voces de cera.

Pero se insiste: al parecer, las bondades de este método permitirán al cantaor actual no puramente reconectarse con el pasado, sino enriquecer de forma absoluta todos los resortes de su capacidad creadora. Estímase que con orden y sistema podremos generar, más tarde o más temprano, pero, en todo caso, *inevitablemente*, un nuevo Manolo Torre o un nuevo don Antonio Chacón. Esto es lo que en la hora se ha dado en llamar «renacimiento organizado», o sea, lo más parecido a un congreso de ecos.

Por lo que se ve, eclecticismo puro es el norte que más urgentemente se está ofreciendo al cante. Lo claro, sin embargo, es que el cante, tan acostumbrado a dar, no le ha pedido nada nadie. Una desmedida intromisión intelectualista—y seudotécnica— se ha empeñado en «regir» lo que siempre, por fortuna, ha sido anarquismo.

Se convida severamente a remedar el pathos del ochocientos, *como si el andaluz hubiese ya empleado todo su coraje en la historia del grito plástico*. Mas: se piensa que lo que pueda advenir como «cosa nueva» será por añadidura, sin sorpresas, *previsiblemente*. (De raíz: arriscado temor a la novedad.)

Es indiscutible,. in principio, que una retroacción histórica tan bien encarada como documentada podría traer brillantes resultados. Pero hasta el momento, y en rigor de verdad, son más evidentes los peligros que las certezas. Empujar el cante por esos vericuetos significaría adulterar su curso natural, llevándolo a un desconcertante contramano. En ninguna época o generación conocida del cante flamenco se propuso dar vuelta a los jipíos en busca de legendarias resonancias. Para el cante —si verdadero—, solamente proa y ancha mar.

No se trata de un problema adjetivo ni trivial, teniendo en cuenta que la tendencia imperante en concursos flamencos oficiales e informales, fonografía comercial y científica, ensayismo literario y dirigismo flamencológico es la de «instituir» —entre sombras y contradicciones múltiples— una desesperada búsqueda del pasado, con el afán de encuadrar el cante jondo dentro de una serie de esquemas rígidos, de escuelas básicas y variantes perfectamente clasificadas, como si esas mismas esencias arcaicas se hubiesen dado en su momento con la rigidez y puntualidad formal que ahora les atribuímos.

Esta prisa de fichero —loable para una historiografía seria que corresponde ser estimulada más y más— puede ser tan inconcebible como majadera cuando se «impone» directa, desenfadadamente sobre el cantaor. El joven cantaor actual es un artista temeroso y atemorizado. Busca datos, confronta estilos, memoriza, estudia, no crea. Tal punto de vista no es más acertado que el que pretende que sólo lo efectivamente heredado por vía histórica es real y verdadero. (¿Quién renueva la historia, pues?) Es ya un artículo de fe que todo sea racionalmente explicado por un maestro o una escuela de origen preciso. Acabará por ser personaje más importante el flamencólogo que el flamenco. Siempre ha de hallarse alguien más cautivado por la egiptología que por Egipto mismo.

El cantaor se está enfrentando con la extraña necesidad de seguir una carrera prefijada de cultura histórica. El último certamen cordobés (1962) tuvo como signo fundamental el criterio examinador de toda una programática flamenca. Agriamente, pero con parte de verdad, Arcadio de Larrea Palacín enjuicia en bloque los concursos realizados en Granada, Cádiz, Córdoba, etc. Expresa (6): «Se rigieron por un criterio restrictivo y romántico, equivocado a mi ver. Partieron de la suposición de que el flamenco es un arte estático, cuya única posibilidad de supervivencia es la de las creaciones tenidas por antiguas, sin caer en la cuenta de que aquéllas, en el mejor de los casos, son simples variantes. Lo que importa es la permanencia del tipo, y

---

(6) *La canción andaluza. Ensayo de Etnología musical,* Jerez de la Frontera, 1961; p. 167.

éste vive, informando todas las nuevas creaciones. Bien está conservar las formas antiguas —por otra parte, en su tiempo, variantes nuevas y personales: siguiriyas de Silverio, malagueñas de Chacón, etc.; las tonás individualizadas, etc.—; pero habría que dar posible acceso a nuevas creaciones. El flamenco, como podríamos ver de tener el tiempo y el espacio para dedicarle mayor atención, es esencialmente dinámico y sólo vuelve a las creaciones antiguas cuando es incapaz de hacerlas surgir nuevas. Por algo es un género de intérpretes; sucede con él lo que con el toreo. El uno y otro son el artista y la faena, cada faena, lo que en definitiva cuentan».

El cante fantasmal

A todo esto, veamos en qué consiste este dominio del pasado (sus posibilidades, su fecundidad y sus consecuencias), y, sobre todo, cómo sea efectivamente posible cantar *al modo de...*

¿Se puede transferir el desborde ajeno? La materia emocional deja de ser ágil, directa y significativa cuando opera en segunda versión. (Exactamente lo mismo ocurre cuando el cantaor, perezoso o decadente, trata de repetirse a sí mismo.) Todavía no se ha inventado el arte de prestar siguiriyas o alquilar verónicas. El flamenco es unipersonal, monádico por excelencia. Así, no todos los elementos vivenciales del maestro pueden entrar en la recomposición del discípulo. Usualmente se alcanza a idealizar o empobrecer —depende de las diferencias de fuerzas entre modelo y copista— el punto de partida.

La eternidad de un cantaor es tan indescifrable como singular. Sin apoyaturas, sin descendencias que lo compliquen, su gesto es más o menos valioso en la medida de lo irrepetible. Por otro lado, ¿qué guía puede conducir a un imitador para rastrear el misterio de sus cambios interiores? ¿Qué señal le dará la clave de sus silencios? ¿Qué palmas han de coincidir su verdadero «tempo»? ¿Qué índice existe para retemplar su sabor y su gracia? Es inútil.

De uno a otro se opera inmediatamente un cambio vital sin avance ni ganancia. El modelo queda trastrocado y el remedo crece en bizantinismo. El balance es catastróficamente sencillo: lo que en el maestro es acción, imaginación, imponderable subjetivo y sentimiento, en el discípulo se presenta como narración, imitación, esquema externo y oficio.

No hay correlativo vital posible. El código del cante no reside en la forma, sino en la fuerza, y ésta es unilateral. De ahí que en cante nada resucita. Es particularmente emocionante oír a los postchaconis-

tas, sobre todo a los fieles anónimos, desparramados en toda España y más allá, esforzando el alma y deslizándose en sagrado falsete para intentar revivir la voz solemne del maestro. Casi todos ellos alcanzan a transmitir un triste y respetuoso residuo del gigante jerezano. Tratan incluso de quedar en blanco, despersonalizando los medios de reconstrucción, para subrogarse al máximo el hálito de don Antonio. Nada.

Los estímulos interiores no pueden reconstruirse. En el mejor de los casos, la energía viviente de un cantaor puede traspasarse embrionaria, pero siempre imperfectamente en otro cantaor, quien sin duda habrá de aprovecharla desviándola hacia un curso personal; lo de siempre. Cualquier intento de reproducción «total» es insuficiente. Justamente tocamos con esto la más profunda realidad personal del flamenco. Sus angustias, sus vivencias, sus reacciones, su modo de ver el mundo, en suma, es indelegable, diverso en intencionalidad.

Pero hay más. Colmando el vicio de este falso tradicionalismo, aparece un arriesgado tipo de cantaor que enreda los estilos: practica el «cruce de cantes». Dicho en autocita (7): «...es psíquicamente imposible que un cantaor pueda realmente situarse, entre tercio y tercio, en la concreta tesitura vital que solicitan los diversos arquetipos estilísticos que se eligen para hacer el «cruce de cantes». Estas mudanzas no se pueden hacer sino al precio de tremendos forzamientos y graves vacilaciones personales. Existen tirones emotivos irreconciliables entre el esquema vital de Chacón y Manolo Torre, Juan Breva y Tomás el Nitri, Caganche y la Andonda, etc. No es humanamente posible conjugar reductos temperamentales (¡hasta cosmovisionales!) tan marcados y distanciados entre sí. A esto se añade, en segundo lugar, la dificultad de capturar la verdadera significación y sabor «flamencos» de cada uno de los maestros elegidos. La mera tentativa es una simplificación indefendible. El cantaor que cultiva el «cruce de cantes» sólo está indicando una falta absoluta de personalidad que le permite ser arcilla o eco de los estilos ajenos. Pero ni eclipsándose a sí mismo podría llegar a tan parasitarios extremos: fatalmente quedará expresado su sedimento personal, por más parvo que sea éste. Dicho en otras palabras: su pasividad nunca podrá ser tan absorbente como para poder insumirse el contenido humano y, a la vez, el formato técnico de sus imitados. Cuando no se tiene genio propio, se debe comenzar por un estilo determinado y acabar por el mismo con todas sus exigencias y con el exacto cumplimiento de sus leyes internas. Quien se arranque por las «malagueñas» de Enrique el Mellizo, está obligado a terminarlas por el canon del mismo maestro. Otra cosa resultaría hibri-

(7) *¡Oído al cante!*, Madrid, 1960; p. 110.

dez, vano eruditismo, mixtión que no se arraiga en nada concreto o saludable para el cante».

Es innegable que se puede provocar superficialmente el «recuerdo formal» del modelo —ésta es una aptitud corriente en cualquier cantaor capaz—, pero siempre dentro de los límites de una evocación melancólica, cercenada y dubitable. Los puntos de origen y excitación vital son diversos. El ¡ay! si colma o cunde es biográfico, impar, bellamente perdido.

«Sufrir» al modo de un Manolo Torre o «decir» al modo de un Antonio Chacón constituye un aporte impresionista que a nadie enriquece. Inevitablemente se opera la transformación de otro sentimiento, al que ni siquiera puede llamársele nuevo, estando limitado por la preocupación literalista de origen. Manolo Caracol, en reciente antología, cantando los «modos» de Chacón, no los revive, y, en cambio, interferido, relega a ese malagueñero potencial que con riqueza hay en su estricto «él».

En esta técnica de la duplicidad se produce generalmente una atenuación humana, inevitable. Se pueden reproducir «partes» —detalles, gestos, meras externidades—, pero nunca el sentido del todo. Y aun así, tales partes sólo toman vida aparente, pues en ellas debe regir asimismo el espíritu de totalidad. Un valor aislado es tal en cuanto forma parte de un conjunto armónico, o sea, subordinado a un sentimiento predominante y predeterminante.

Con manga ancha podría ocurrir también que se tuviera en cuenta la tosca emulación de los Chaconcitos, Ceperitos y otros que han aparecido al correr del siglo. Añádase a esto la arbitrariedad de muchos toreros que postulan la resurrección del arte de un maestro determinado, anunciándose con gradación monárquica: Belmonte II, Gaona III o Joselito IV. Todos ellos se sirven de un modelo como de un instrumento objetivo, sin sentirse vinculados a él ni por la más remota afinidad. (Algunos se jactan de haberse librado íntimamente de esta dependencia, para ellos ocasional, mediativa...) Echan mano de lo exteriormente más llamativo y repetible, ignorando que no hay canje ni progreso posibles.

Cualquiera, si es sensible, aun desconociendo el modelo elegido, advierte que se ofrece un arte de trasplante, formas *receptoras* y no *creadoras*. Se nos devuelve el esqueleto, pero no su profundidad. Infaliblemente ha de resultar llamativa la ausencia de ese instinto de propia afirmación que caracteriza a los flamencos.

Ignoro en virtud de qué idea concreta estamos enredando lo incontrovertible: cada cantaor es una imagen autónoma. Es irreal poder articularse en ella de forma calcada y evolutiva. El *substractum* que la

define sólo puede recogerse pasivamente, como esencia o clima envolvente, como comprensión intervivencial de los «cabales», pero nunca como reproducción activa, en segunda y fiel instancia. La correspondencia interior —lo que Dilthey llamaría la estructura dramática total— es irreemplazable. En flamenco todo está jugado casuísticamente. En esto reside por lo pronto su encanto fundamental. ¿Para qué darle vueltas innecesarias, momificadoras?

La tradición flamenca escapa al sentido del deber normativo o formal, porque cada uno y cada vez arriesga su pathos como absoluta novedad. Se heredan fuerzas éticas, actitudes globales, puntos de ejemplaridad. Pero jamás una *fórmula*. El cantaor —el torero— muere sin testar.

Si se encuentra lo supremo del flamenco en la hondura de la propia intimidad, ha de verse en ella un camino único y definitivo de individuación. (El concepto de «escuela» flamenca nunca ha tenido fuerza colectivizante. Se desenvuelve independientemente de la sabida mecánica de maestro-discípulo. Su verdadero sentido no depende de lo humano circunstancial o convencional. Más probablemente surge del entramado cosmológico. Podría decirse que si existe «escuela» de Cádiz es por Cádiz como entidad caracterizadora y no por el plantel de tales o cuales genios lugareños.) Habrá tantos sistemas parciales de flamenquismo como formas vitales hay. Generalizarlos supondría, antes que decidir líneas sistemáticas de estilos que encogen el yo, remontar a una metafísica andaluza. Es la única manera de hablar de tradición y sentido esencial del flamenco.

Lo que el auténtico cantaor lleva por dentro es un conflicto indelegable, suyo hasta máxima tensión. El flamenco no absorbe ni acompaña a otro (comprenderlo —¡y tanto!— es otra cosa). El sentimiento vital de lo antagónico es casi insignificante en él, porque lo que realmente pretende con su arte no es decidir un puesto histórico, sino una revelación individual. Por eso no compite.

Concursos flamencos

En rigor, el centro de irradiación de la moderna actividad flamenca, con sus variadas consecuencias literarias, artísticas, discográficas, comerciales, y, aunque no nos guste a los cabales, turísticas, que venimos atestiguando hace ya una buena porción de años, se debe directísimamente a la restauración de los concursos flamencos.

Bajo la inspiración del poeta Ricardo Molina y la decisión del ilustre alcalde Antonio Cruz Conde, tales certámenes se reinician en Cór-

doba, en la primavera de 1956, y se expanden hoy hacia Jerez de la Frontera, Málaga, Granada, Sevilla, Cádiz, etc. (Un año antes, en *Flamencología* —Madrid, 1955—, además de lo que presuponía el espíritu global de esa obra, un capítulo concreto, titulado «Academia Flamenca» —páginas 243-248—, quedó dedicado a plantear la necesidad de reincidir en la protección institucional del flamenco, en particular por medio de concursos.)

Aun localmente, el concurso va tomando carácter oficial. Pueblos tan andaluces como San Roque, Fuengirola, Lucena, etc., han incorporado animosamente este sistema de conservación y difusión de la tradición flamenca. Fuera de Andalucía se ha hablado de organizar concursos de cante en Badajoz, Madrid y Buenos Aires. Ya lo han dicho los hermanos Caba: «...toda España, en diverso grado, está insterticialmente penetrada de lo jondo andaluz».

Podría ser objeto de investigación más detallada la cuestión de si estos concursos han de coordinarse con el progreso de los estudios flamencológicos exclusivamente, o si, al mismo tiempo, han de ser considerados en cada caso como hechos históricos suficientes. Creo que de la inteligente combinación de ambos conceptos surge lo que de verdad ha de pretenderse con esta institución: concentrar, por un lado, los más ricos elementos de estudio, y por el otro, objetivar de vez en vez el proceso general del cante flamenco.

Mas, siendo esto así, tiene importancia decisiva formular dos reparos básicos a la organización actual de los concursos: la *uniformidad estilística* corrientemente solicitada (o sea, discutible técnica divisoria de cantes grandes y cantes chicos, insistencia en imponer moldes de ciertos maestros, postulación de formas inmodificables para ciertos cantes arcaicos, subestimación de repertorios regionales, temor apriorístico y ni siquiera fundamentado por el sistema del fandango moderno, etc.), y el más importante de ambos reparos, la *acelerada periodicidad* en la realización de estos festejos, amén de la ausencia de un calendario que logre evitar la superposición de los mismos.

Para lo primero es de rigor prodigar una diversificación zonal del cante, estimulando competiciones que concentren energías regionales (tal como quedó valiosamente esbozado en el primer concurso malagueño), reviviendo así, además de un afán de cotejo interprovincial, la desdibujada existencia de variantes estilísticas que encierra la rica geografía folklórica del Sur —que también, no se olvide, difunde su gesto a Extremadura, Castilla, Levante, Marruecos y zonas parciales de Hispanoamérica. Con esto no se quiere producir disgregación o aislamiento; muy por el contrario significa preconizar la reunión en

toda su amplitud de la gran familia formal del cante, vigilándola con mayores conocimientos y desde puntos de vista severamente metódicos.

Para lo segundo surge elementalmente la necesidad de estirar la cronología de los concursos, so pena de convertirse en inesenciales. Después del largo marasmo producido entre Granada (1922) y Córdoba (1956), hemos llegado a un punto rico en impaciencias, pero hay que evitar improvisaciones. Además —y esto ya se está viendo claramente— se fomenta así, sin quererlo, un plantel estable de cantaores, que repiten sus nombres y sus voces en los diversos concursos.

En ningún sitio se nos presenta el caso con simplicidad mayor que en Córdoba, por ser decana de estos certámenes. Hay cantaores que allí vienen postulando incorregiblemente desde 1956. Se estandartiza la cuota de flamencos concursables. (Hoy, época de plazas taurinas móviles, se puede celebrar un concurso «por encargo»). Hasta la suspicacia gremial ha mecanizado su olfato, vaticinando y acertando casi siempre los nombres de los ganadores, lo que en el fondo, al contrario de lo que se piensa, demuestra el objetivo acuerdo entre jurados y postulantes.

En este sentido, estimo que ya hemos superado la faz apetente, el reencuentro con la publicidad, trascendencia y valoración del fenómeno flamenco. Si se quiere, podríamos decir que estamos en trance selectivo. Ahora, por tanto, es del caso experimentada destilación de métodos y objetivos —sin perjuicio, naturalmente, de la absoluta libertad expresiva del cantaor—, cautelando sensacionalismos y derivaciones comerciales.

Por ejemplo, no requiere una larga demostración el hecho de que, por lo regular, después de una loable manifestación o proclama teórica aludiendo a la necesidad de salvar el cante, el concurso flamenco tiende a lo inmediato: canonizar un viejo valor o descubrir uno nuevo, descuidando otros enfoques no menos importantes. Hasta el momento es tan ambiguo como escaso el fruto documental *ordenado, registrado y publicado* de experiencias tan múltiples y singulares.

Fuera de un periodismo ocasional, poco o nada poseemos en nuestras bibliotecas que haya podido enriquecer el conocimiento del flamenco a través de los concursos celebrados. De cualquier manera, hagamos justiciera excepción con los innumerables, discutibles pero valiosos artículos de Ricardo Molina, con el pródigo e incondicional ensayismo de Domingo Manfredi, con los repensados y serios trabajos de Jorge Ordóñez Sierra, con la severidad y el novísimo entusiasmo del joven José Blas Vega, y asimismo con el reciente y magnífico rescate historiográfico del concurso granadino realizado por Eduardo Molina Fajardo

a través de su libro *Manuel de Falla y el «cante jondo»*, Granada, 1962 (8).

Hay que dirigir el interés hacia la totalidad de aspectos que en estos certámenes se ventilan, y no restringirse a lo más sensacionalista. (Dada esta circunstancia, y por lo que se refiere a la actitud del premiado o consagrado, su dignidad parece crecer excesivamente en su normal esfera de influencia —no siempre para repetir los valores festejados, sino para devolverse inescrupulosamente a los recursos justamente prohibidos por el criterio purificador de los jurados—.)

Más: se debe avanzar hasta en la facultad de presentir lo que la propia vida del cante va gestando ciegamente en su constante marcha. Y no podremos adentrarnos en este misterio mientras el enfrentamiento con los flamencos sea puramente festivo y externo. ¡Ojo!: «El cante jondo no está destinado para penetrar por el oído en la sede de la razón, sino para esparcir su poderío sobre el ser humano totalmente, sobre su cuerpo, sobre cada uno de los sentidos, sobre la razón, sobre el alma, sobre el espíritu, enteramente como un baño después de un día de bochorno y polvo» (9).

El objeto de la competencia no queda realizado por el mero hecho de destacar un grupo de intérpretes (cantaores, bailaores, tocaores, etc.). Se pretende, a la par, una misión de acopio informativo y resumen general. El concurso no solamente es una autoridad verificadora de lo bueno y lo malo. Su importancia estriba más bien en una inmejorable ocasión de labor empírica. De especial importancia será siempre este mutuo préstamo (o encuentro) de teóricos y prácticos del flamenco. Y cada día más. En los certámenes, todo el mundo aprende, incluso los jurados.

Desde el registro magnetofónico hasta el juicio literario, pasando por el análisis de los estilos, variantes, coplas, falsetas, leyes generales, fichas del concursante (con sus consecuencias censorias y estadísticas), filón anecdótico, presencia y reacción de artistas e intelectuales, interpretación de la actitud pública, etc., es mucha la tarea vacante, inexplicablemente postergada. Agréguese la imperiosidad de comparar entre sí, en el orden técnico, unos y otros concursos, posibilidades de interconexión, transferencias metodológicas, cambio de «diagnósticos»...

Adviértase al pasar que sólo me sirvo de estas observaciones con el puro propósito de señalar los problemas más urgentes y visibles (10).

---

(8) Otra cosa es el ensayismo flamencológico independiente de los concursos, merecedor de referencia aparte.

(9) Máximo José Kahn: *Apocalipsis hispánica*, México, 1942; p. 206.

(10) El tema se presta a infinito menudeo. Me limito a tocar aquellos capítulos que puedan ser útiles para una ulterior historiografía flamenca. De cualquier modo, y para una visión general, remito al lector a *Cante en Córdoba* (Ma-

Los jurados, concretamente y para dar el ejemplo, deberían testimoniar, cada uno desde su más señalada especialidad, la justificación de sus decisiones y el resumen de sus deducciones personales. Bien está que estas providencias, lealmente sugeridas, no han de entenderse en modo alguno en el sentido de que es posible hacer mensurables los valores específicos de cada artistas flamenco. Se sabe que no hay para los jurados un criterio científico, sino una salida subjetiva. Cada cantaor tiene su situación vital de todo punto propia. Ha de concluirse, pues, que la jerarquía concreta de los valores flamencos no es algo preservido, sino algo que va lográndose aprehender y, lo más difícil, demostrar, estrechando contacto, fórmula única para posibilitar, entre los que han de juzgar, una regularidad estimativa. No es posible decidir por lo que respecta a este o al otro detalle de un cantaor, sino por lo que se refiere a su sentido total. A ello llegaremos con el tiempo.

Instituto de Flamencología

En fin, para evitar todos estos inconvenientes —y muchos otros—, creo que nada mejor sería adosar a un Instituto de Flamencología, tal como el que funciona en Jerez de la Frontera, con más heroísmo que posibilidades materiales (y que paralelamente podría reproducirse en Sevilla, Córdoba, Málaga, etc.), la organización de los concursos flamencos de punto a cabo.

El sentido final del concurso no se agota con un acto de clausura en un teatro público. Puede decirse que justamente allí comienza a desarrollarse, sometiéndose a una serena y clarificada investigación. Organizar concursos, tal como honestamente se vienen realizando, es la parte blanda de la cuestión. Pero, en verdad, lo severo y efectivo es cuando se recoge el mantel y se comienza a ordenar, historiar, sistematizar, deducir.

Los concursos sólo son un eslabón en la cadena de medios conducentes a la realización de un Instituto de Flamencología que, sin momificar el cante, pueda auxiliarmente apuntalarlo, conservarlo e incluso excitarlo. Los concursos tienen que emerger posteriormente de un Instituto estable, capacitado para sostener una vinculación constante con el flamenco y una evolucionada conciencia de la dirección general y particular de todos sus aspectos.

Con esto no sugiero estirar el tono y los modos. El concurso tiene que trascender su espíritu flamenco hasta en el orden administrativo:

---

drid, 1957), *¡Oído al cante!* (Madrid, 1960), y, más adelante, a *Festivales flamencos*, trabajo en preparación en el que se compendian los concursos celebrados en 1962 en Córdoba, Jerez de la Frontera y Málaga.

calor humano, imaginación sobre la marcha y su dosis de caos. Pero no extremadamente. Por otro lado, las sesiones públicas deben evitar deliberadamente herir la intimidad creadora del cantaor. Se necesita un muy fino sentido para visitar sin escándalo la índole confesional del acto flamenco. Todavía no hemos logrado combinar el control y la belleza ideal de un concurso-juerga. Todos intuímos cómo podría hacerse. Pero a ninguno escapa la dificultad que supondría fusionar un examen dentro de una juerga, o a la inversa. De todos modos, con mejores o peores instrumentos, poco a poco (confiamos) se irá ennobleciendo la muestra pública del cante sin necesidad de adulterar su natural mostración.

También cabe al Instituto de Flamencología, entre innúmeros objetivos, el de ordenar las fuentes bibliográficas, discográficas, literarias, copleras, iconográficas, etc., conectadas con el tema flamenco. A su vez, el Instituto puede ofrecer su propia producción, científicamente organizada. Lo que más urge en las acuales circunstancias —aparte lo que yo llamaría el impostergable testimonio discográfico de los «viejos» cantaores, aficionados, tocaores, y el cinematográfico de «viejos» bailaores y bailaoras—, es compilar, antologar y *difundir* el ensayismo flamencológico de lo que va del siglo, para luego, retrospectivamente, aspirar a más.

Un mero apunte —hecho al pasar y sin carácter taxativo— nos muestra a principios de la centuria un libro simbólico por su amor al flamenco, su honestidad y su valentía: *Cantaores andaluces,* de G. Núñez del Prado. Pero nada puede aquel prometedor esfuerzo para contrarrestar una larga etapa polémica, monopolizada por la testarudez insólita de Eugenio Noel. (El autor de *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca,* con todo su signo negativo, derrocha, sin embargo, noticias aprovechables, curiosísimas.)

Hasta el Concurso de Granada, poco o nada se dice directamente dedicado al tema, ni en un sentido ni en otro —excepción hecha, claro está, de la colateral labor folklóricoandalucista, encabezada por el ilustre don Francisco Rodríguez Marín—. Pero en este punto, con el celebérrimo folleto de don Manuel de Falla —*El cante jondo (Canto primitivo andaluz),* Granada, 1922, trabajo anónimo prescrito definitivamente por el musicólogo Federico Sopeña—, y los ensayos y conferencias de Federico García Lorca, el estudio de flamenco afina sus métodos y asciende rápidamente en dignidad.

Luego se avanza en línea directa hasta alcanzar una nueva etapa en la que destácanse la campechana labor de José Carlos de Luna, la brillante fantasía del argentino Máximo José Kahn *(Medina Azara),* el primer memorial —editado— debido a un flamenco que fué Fernan-

do el de Triana, y, lo más importante, ese sorprendente, calcidoscópico y siempre rico contributo al cante, que es la obra de Pedro y Carlos Caba Después, los ensayos estricta y valiosamente musicológicos de Eduardo M. Torner, Arcadio de Larrea Palacín y Manuel García Matos, entre otros.

Un poco antes del primer concurso cordobés, y con más razón después de él, se torna difícil vigilar ordenadamente en una simple nota la creciente producción flamencológica. El asunto deja de ser ocasional. Por lo mismo, todo ello exigiría un amplio ensayo en el que tentadoramente ya vale la pena emplearse. Un simple repaso a la bibliografía flamenca, que ha de acompañar al presente trabajo —alrededor de tres mil fichas—, explica la imposibilidad de comentar puntualmente aquí todo lo editado en libro, periodismo y revisterismo, dentro y fuera de España, en especial desde los primeros años de la última década.

FLAMENCO, ABSOLUTO

Todas las consideraciones precedentes sirven para un bosquejo general de la historiografía flamenca. Pero siendo útiles y necesarias, advertiremos su implenitud en tanto y cuanto no haya una permanente y viva referencia al dueño y señor de toda esta problemática: el cantaor. En él se juega absolutamente todo. El cantaor es el factor determinante y primario de cuanto se hable, se haga, se piense o se escriba sobre el jondismo.

Consiguientemene, la historia del cante significa —ante todo—, la radiografía esteticovital del intérprete flamenco. Dentro de esa fabulosa variedad de actores, y solamente en ella, aparece lo permanente, lo que sella el sentido real y de fondo del cante. Cualquier aspiración a comentar normativamente el fenómeno flamenco, descansa en el conocimiento casuístico del hombre que le da vida. Cantar es humanizar.

Evidénciase esto en doble sentido: el cante es un inventario de soledades y una exhibición de infinitas respuestas al dramatismo andaluz. Más si cabe: la intencionalidad del jipío en cada caso particular es, por sí mismo, inagotable. Se debe pensar que siempre seremos testigos incompletos de dicho sentido, aunque nos creamos dueños totales del secreto vital puesto en juego. Cuántas veces nos cantan en plenitud de donación sin sensibilizarnos. Hay verdades solitarias.

Es fácil agrupar una generación de cantaores. Pero ello sólo es posible frente a la topicización del pasado. Son generalizables los can-

taores que de forma inercial continúan sin rebeldía ni fervor la voz de un maestro histórico. Peor que plagiarios del cante, son entumecedores momificadores. Afortunadamente: excepciones prescindibles.

El cantaor no solamente es el eje de lo jondo, sino de todo el flamenquismo. De él parte, como dechado de inspiración y fuerza humana, lo que cosquillea en el baile, el toque y la tauromaquia. La verónica no es más que el milagro espacial de una soleá.

El flamenco es un estilo vital que impregna lo más denso del genio creador andaluz (11). Si bien técnica o profesionalmente se reduce al tríptico central de toros, cante y baile, representa de fondo una manera de ver, sentir y usar el mundo. Es algo más que batir palmas, acongojar unas siguiriyas, veroniquear un pablorromero o dar el zapateado dramático de unos martinetes.

No todos los flamencos, acaso los mejores, son flamencos prácticos. Se trata de un arquetipo definido y señorial de andaluz, presente en todas las escalas sociales, con precisos ajustes éticos, con una táctica antigua, fina y rotunda de ser y estar en la tierra:

¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

Las mismas expresiones jaleadoras, riesgo del compás, justicia del ¡olé!, extraños secretos del «tempo», chispazos de la improvisación, en fin, el mismo ámbito humano y plástico delimita el lance taurino, el jipío flamenco y el desplante del baile. (Más: el enamorado del cante usualmente lo es del baile y del toreo.) Pero como en todo, algo gobierna y uniforma este reino de la creación popular: en este caso, el cante.

Si bien existe una perfecta transferencia de imágenes plásticas de uno a otro ángulo del triángulo (bailaores que recogen figuras del diestro, toreros que toman sugestiones abstractas del cante, cantaores que meten por siguiriyas gestos de muleta), es el cante el que, por vibrante y directo sentido de lo jondo, ejerce una mayor influencia

---

(11) Bien dice el maestro Dámaso Alonso: «Para bien o para mal, en vetas nobles o en vetas chabacanas, somos en cualquier período de nuestra historia moderna la nación más democrática, en cuanto que aquí hemos estado siempre —en parte, pero precisamente en la parte más profunda— profundamente regidos por el pueblo. Y entonces, claro, no nos extraña que la elegancia más neta en nuestra literatura se encuentre en unos cuantos giros de la poesía popular.»

común. Tiene el imán de presuponer en sí las otras derivaciones. El baile serpentea y asciende merced a un trasfondo visible o invisible de cante. El toreo pareciera vibrar mucho más con el peligro metafísico del cante —supuesto en la intimidad de sus lances— que con el elemental del toro. Una cornada mata. ¿Pero la siguiriya?

El cante es agonía hecha plástica en el baile, azar danzable en la tauromaquia. No se trata de una convenida estrategia folklórica, sino de una entrañable unidad. ¡Ah, Pastora Pavón toreando, Pepe Luis Vázquez bailando, Alejandro Vega jipiando!

Esta hondura del tríptico justifica su universalidad creciente —harto frenada hasta el concurso granadino por mohínes krausistas, Francia navajeril, taurofobia del 98, Azorín por su especial cuenta, Eugenio Noel como misión cívica, Vicente Blasco Ibáñez y muchos más—. Es verdad que el flamenco no está para el primero que pasa, que exige una cierta suerte de ritos y sensibilidad telúrica, pero ello no cierra las puertas a un ingreso intuitivo, posible sobre todo cuando el postulante es avaro de jonduras. El más desamparado de conocimientos flamencos puede sufrir la almendrilla de fondo.

La tauromaquia, por gracia de elementos rutilantes, extremosos, y el baile por razón de su lenguaje gratuitamente universal, favorecen la más inmediata trascendencia de sus respectivos objetivos estéticos. Pero el cante, que todo lo conjuga a puertas cerradas, sin escenografía, purísimo yo-tu —imposible el coro, la payada o el mero espectáculo—, carece de publicidad razonable.

Los que de verdad hayan quemado las etapas preliminares del coso taurino y del tablado flamenco, inexorablemente acudirán al jipío para confirmación de anteriores experiencias y para remate de una plenitud que solamente él puede abrir en templo, intimismo y rigor. En esta tironeante cultura de duendes y madrugadas, el aficionado finalmente se recoge en el cante para dar los más tremendos pellizcos a la verdad.

Lo flamenco, en necesidad de rebeldía, exige totalidad, sin retórica. Arte que, gastando y quemando, enriquece y transpone; arte obstinado, sin moderación formal, ventarrón sin leyes previas. (Si éstas existen, se padecen, no se dicen. ¡Vaya uno a encontrarlas!) No hay dudas: una misma y arcaica garra de tensión existencial atenacea a toros, cante y baile. Flamenco —y ya es algo—: trasnochador del misterio, saeta en derechura de absolutos.

De ahí que el cante constituya una práctica vital con consecuencias estéticas, y no a la inversa (12). La belleza no es más que un accidente

(12) Volvemos al postulado céntrico: el cantaor agota e ilumina todas las leyes posibles de su arte. La historia del cante no excederá jamás el intento de traducir el desgarrante laberinto de lo absoluto confidencial del alma del cantaor.

a lo largo de la vicisitud humana del intérprete flamenco. En esta porfiada búsqueda de lo jondo, la voluptuosidad de los procedimientos, sean puras formas experimentales, repetición de estilos históricos o culto a cerrados módulos geográficos, lleva al pecado menos tolerable entre andaluces. El cantaor sin rodeos es un puro escándalo de urgencias.

El cante ejerce de raíz un planteo intuitivo de la metafísica sentida en fibras populares. A veces, hasta una solución. Borracho de vida, el cantaor suele ser informal. Apenas, apenas, acepta el básico mandamiento del compás. Todo lo que sea arte, por vocación o por cuidado, sobreviene gratuitamente, acompaña la nota esencial, la humana. Torero, toro, azar. Cantaor, ¡ay!, situación-límite. Al costado, sí, ángel, duende y hasta silencio. Pero el trago grande es vida y sobrevida.

El cante encierra, por lo mismo, una actividad espiritual que a todos complica. Se vierte un oleaje emotivo al que de alguna manera se da respuesta: llanto, meditación, conmoción, mudez. Arte mineral y asombrosamente culto, su presencia es indisimulable, acelerada y radical. Podrá profesársele indignación, pero jamás indiferencia. Esto no significa que el secreto del flamenquismo radique en una mera revulsión de sentimientos y un olímpico desprecio a los elementos expresivos. Pero lo primario, lo «suyo», es furiosa catarsis, ecuménica a fuer de jonda e individual.

A todo esto, parecería demasiado pedir que un flamenco produzca significaciones de uso universal. Sin embargo, no hay duda de que es un surtidor violento y pasional de estratos esencialmente metafísicos. Su dialéctica —coplas, motivos, anécdotas— es regional; pero su fantasía, su impulso y su desborde atañen al fondo de cualquier tipo de humanidad profunda. Su prestigio o su campo de fuerza, pues, emana de una terrible sinceridad y de una perturbadora ternura.

Frente a la grandeza de este saber común, preocupa determinar el clima humano de donde el cantaor extrae su poder. El flamenco es usualmente considerado como un ser y un estilo social caóticos. ¡Claro que el flamenco es libre, azaroso, nocturnero! Por razón de esas mismas demasías puede sublimarnos. Goza de un nivel peregrinamente más alto, practica la extraversión total y vagabunda. Sobresalta verlo sucumbir —heroico y confesado a colmo— frente al despilfarro de las madrugadas. Se reparte excesivamente.

Pero es así porque más allá de los dimes y diretes del mundo se deja llevar —y con él quien sepa seguirlo— de la cruel puntería que presta la improvisación creadora. Pasma tanto cogollo. Flamenquismo es puro deshábito, dar empujones al saber sabido. (Entiéndase que no me refiero al tipo de flamenco crápula, característicamente pasivo,

oscuro, relleno de juergas mentirosas y trapisondista anónimo.) Quién no ha leído cosas extraordinarias en las biografías de los flamencos octosentistas —violencia y sino por los cuatro costados—. Y si todo ello pareciera pertenecer al dominio de la leyenda, sépase, sin embargo, que el flamenco de nuestro tiempo —con algunos cambios meramente externos, escénicos— sigue estando henchido de libertad y alto margen de travesura. Bien extraño fuera lo contrario.

Cabe la pregunta: ¿qué misión cumple el flamenco con su directo y vital quehacer? El verdadero cantaor redime al prójimo con una vivencia diríamos genérica del dolor y de la gracia. No se trata de una mecanización del impulso íntimo —*poschaconismo* anteayer, *marchenismo* ayer, *farinismo* hoy—, sino de una inclinación fundamental a trascender vitalmente. Se asume, en definitiva, una representación nada convencional, y sí, en cambio, puramente comunitaria de la catarsis.

Para ello, el flamenco tiende inteligentemente a la generalización de su energía subjetiva. En otras palabras: siente, sufre y sublima con depurado compañerismo (folklore de la contracción, del diafragma espléndido). Nos suscita, sin coincidencias literales, el clima pasional que a todos nos pueda conmocionar sin detalles, con un lenguaje hermanado por el solo valor afectivo propuesto frente a una actitud ante el mundo (13).

Esto lo vemos con claridad en ocasión del tercio llamado «temple», primitivamente utilizado para afinar la voz y coordinar el compás, pero luego empleado como microadelanto del clima humano deseado para abrir el cante propiamente dicho. Es la pena espesa, previa al comentario. Antes de acometer la copla redonda, las variantes, los tercios valientes, mediativos, de remate, los cambios, machos, etc., el flamenco rebusca el clima temperamental en sí mismo, salta al ruedo, quema las naves de la prudencia. Es tercio o trance de jondas onomatopeyas. (Cante de verdad, aspiración al silencio.)

Sin ayuda de letra alguna, el «temple» entreteje ayes, los mortifica y les presta un curso genérico que abraza a todos. No quiere decir sensibilizar al vacío, sino suprimir los elementos dialécticos para aumentar el puro escalofrío del ¡ay! En última instancia: ¿quién se para a ordenar, asimilar o seguir racionalmente el curso de las coplas? Hace algunos años escribí (14): «Importa también considerar el hecho de que en muchas ocasiones se ventilan en el cante intenciones tan remontadas, que hacen inútil o imposible la colaboración de la copla.

---

(13) Cuanto aquí queda dicho de esta temperamentación demótica del cante, vale también para el baile, el toreo y demás resortes expresivos del flamenquismo.

(14) *Flamencología*, Madrid, 1955; p. 172.

En el cante sólo interesa la verdad cara a cara. Es, simple y terriblemente, comprensión vívida de la esencia, del hondón, de lo que es, como quiera llamarse. Es grito auténtico, no teatralizado, sino vertido, arrancado. Las palabras son largas cuando se quiere decir en realidad el misterio. La copla puede descomponer el contorno completo de ciertas imágenes ofrecidas tácitamente en la línea del jipío. El oropel de la palabra puede seducir hasta la borrachera, y eso «que el genio lírico popular de Andalucía se nos muestra en todas las épocas como el más original y expansivo de España» (Ramón Menéndez Pidal). La palabra amortigua el «tárab», desfallece la probidad del arranque. Cuando se llega al aturdimiento pasional, se evita el riesgo del verbo. Es el pasaje en que el cantaor, con audaz prescindencia y con un sentido ético de la veracidad, se queda en el estrato milagrero del jipío, en el círculo prístino del alma.»

Los cabales toman de esta postulación abstracta del «temple» la dirección más circunstanciada para sus respectivas situaciones psíquicas, reales, concretas. El testigo personaliza con avaricia esa entrega genérica, maleable. Todo consiste en un llanto sin dueño, ofrecido a la pena individual de quien lo recoja. El flamenco, como bien diría Keyserling, es un juglar «proximista». De ahí que muchos «temples» arranquen un ¡olé! de conformidad subjetiva. El ¡olé!, en estos casos, es como dar las gracias.

Sin estratagemas, quejando todo lo que lastima su endiablada franqueza, el cantaor afronta la verdad como si él fuera el testigo o actor máximo. Su intención no enrevesa caprichosamente las pasiones; densifica la problemática vital que nutre la raíz de su cante. Por ello, rastreando en la borrachería de la desesperación, no narra, quiere ser rico en el dilatado radio del grito plástico.

El cataor ni siquiera es sosegado y cordial en los cantes chicos. Aquí —por el contrario, y si es cabal— acelera síntesis, desentraña rutilantemente. No discurre, se sorprende a sí mismo. Frente a la desesperación de las siguiriyas o de los martinetes, nada ocioso sería emparejar la entraña porfiada, rápida y diabólica de las bulerías, o la inmensidad con compás de los tientos:

Que Andalucía
puede muy bien matarte
por bulerías.

Sobre distintas estructuras vitales y sonoras, todos estos cantes, empero, argumentan con parecida bizarría. Más precavidamente, unos; menos recelosos, otros —distinción elástica, circunstanciada por el temperamento de cada cantaor—, la mayoría de los estilos son arriscados,

terminantes. Hasta esa elegría quíntuple y luminosa de las sevillanas anticipan el vigor—inesquivable—del alto flamenquismo. Para Ramón: «Danzar sevillanas: el pulpo divino que baila.»

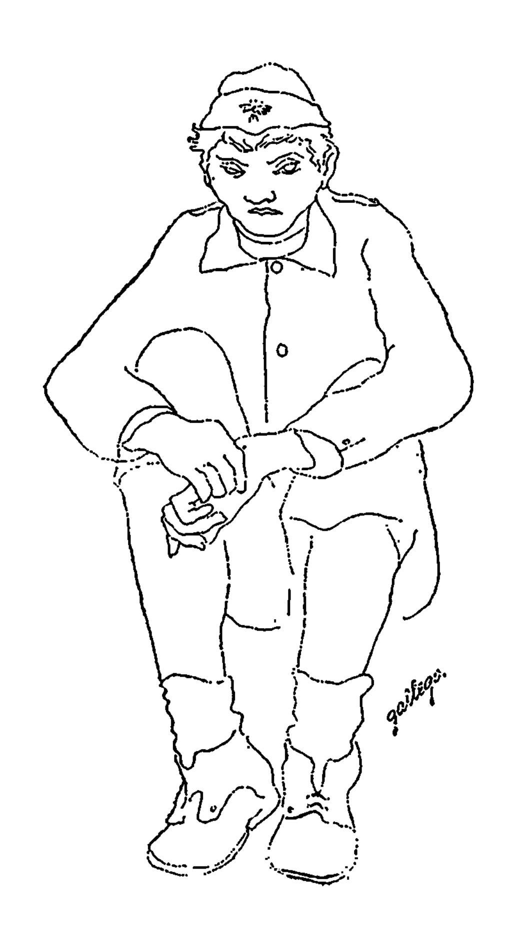
Su condición de genial neurótico le permite en dos zancadas emplazar la queja en altitudes insólitas. Por lo mismo, sin embargo, de aumentar las incertidumbres, el flamenco labora la pena absolvente. La caída del jipío puede repartir también alivio y remanso. Su imperiosa vocación resolutiva no solamente se satisface de una manera anárquica, bellamente, suele desembocar en módulos de equilibrio perfecto.

No le inmuta la querencia del orden cuando éste, en su galanura y en su clarificación, tranquiliza lo que demasiado remontado cae sin respuesta. Esto le ocurre particularmente ahí donde no hiperboliza desplantes, ahí donde la vehemencia cede a las formas auxiliando una fina necesidad de acomodación humana. La soleá es el elegante bajonazo de la siguiriya.

Pero con todo, la idea dominante del cantaor es trepar; su irresistible deseo, asomarse. El andaluz complica ese acorralamiento de la ultimidad, como si pretendiera anticipos de lo incógnito. Por eso fatiga de dentro a fuera, padece de fuera a dentro, la cólera de la implenitud. No es un desilusionado, sino un exagerado vital. Busca pistas delatoras, mínimas señales de lo que ya pueda ser imponderable.

Empujados por esta déspota mortificación de la pena jonda, los flamencos sublevan el orden, abren el toril a la ansiedad del salto y del quiebro. Desbridados y en peligro de trasmundo, pugna de grito y mudez, los cantaores son, en flor del más extraño oficio, espías del más allá.

Anselmo González Climent
Ugarteche, 2889
Buenos Aires



HISPANOAMERICA A LA VISTA

LA NOVELA DE LA REVOLUCION MEXICANA

POR

LUIS ARTURO CASTELLANOS

Dentro del conjunto de creaciones de la novela hispanoamericana, el grupo de los narradores de México que ha buscado tema en la Revolución es uno de los más poderosos y llenos de interés. La misma experiencia generacional los aúna en una serie de caracteres comunes, que se imponen a pesar de las diferencias ideológicas. Tal experiencia está dada por el estallido del movimiento insurreccional de 1910 y sus sucesivas etapas de éxitos y de frustraciones.

Después de un largo gobierno de Porfirio Díaz, que en repetidas reelecciones llegó a prolongarse por más de veinticinco años, en 1910 estalló un movimiento revolucionario encabezado por Francisco Madero que, con su Plan de San Luis de Potosí, reclamaba «sufragio efectivo, no reelección». No había, en esas simples consignas, el profundo sentido social que la revolución tomaría de inmediato, cuando comenzaran a aparecer caudillos surgidos de la entraña popular, como Doroteo Arango —que haría famoso su seudónimo de Pancho Villa— y Emiliano Zapata, el líder agrario del Estado de Morelos.

Las estructuras del régimen porfirista se cuartean; el ejército federal no puede detener el avance de los guerrilleros revolucionarios y, con la renuncia del dictador, después de los pactos de Ciudad Juárez, se instaura un gobierno provisorio que había de presidir las nuevas elecciones. Claro está que, en definitiva, esta primera sacudida revolucionaria no había modificado la estructura social imperante, porque dejaba intactas las fuerzas que habían sostenido a la dictadura. Un hombre que había pertenecido al régimen, pero se había entregado fervorosamente a la causa de Madero, un estadista que luego tendría importancia trascendental en los destinos revolucionarios, Venustiano Carranza, dijo entonces: «Revolución que transa, es revolución perdida». Los hechos se encargarían de darle la razón, porque la generosidad de Madero en Ciudad Juárez sería pagada con el crimen.

Cuando se realizan las elecciones generales que preside el gobierno provisorio triunfa, con adhesión popular nunca registrada hasta entonces, el binomio Madero-Pino Suárez. Al hacerse cargo aquél de la Presidencia, una de las decisiones primeras fué licenciar a las fuerzas revolucionarias; las conceptuaba ya innecesarias, porque el viejo ejército

federal, las tropas regulares de la nación, serían el sostén de las autoridades constituídas. La decisión había de serle fatal.

Algunos jefes revolucionarios, como Orozco y Zapata, se negaron a licenciar a sus hombres. El caudillo de Morelos dice que sólo lo hará cuando las tierras sean entregadas a los campesinos. Y pronto juzgará a Madero traidor a la Revolución y lanzará su famoso plan agrario, el de Ayala, así como Orozco, por su parte, ofrecerá el Plan de la Empacadora.

En el año 1913 la situación tiene un vuelco. Después de algunos intentos fallidos de los partidarios del antiguo régimen, estalla una revuelta en la propia ciudad de México, sede del gobierno, que es encabezada por los generales Reyes y Félix Díaz, sobrino del derrocado dictador. Es la decena trágica, durante la cual se lucha en las calles de la capital, aunque la prolongación del conflicto, que pudo ser dominado sin esfuerzos mayores, obedecía a causas más profundas. El jefe de las fuerzas de represión, miembro de aquel ejército federal y regular en cuya fidelidad a la ley confiaba Madero, Victoriano Huerta, pacta con los rebeldes —pacto realizado con la anuencia del embajador de Estados Unidos, a espaldas de su propio gobierno, y en el local de la misma embajada— y el resultado es el ascenso del propio Huerta al gobierno, facilitado por el Congreso (al que se amedrenta con la amenaza de la intervención extranjera). Sigue a ello el asesinato alevoso de Madero y de Pino Suárez, que habían renunciado a sus investiduras.

Se abre así una nueva etapa, mucho más sangrienta que la anterior, en el proceso revolucionario. La autoridad del usurpador es desconocida por algunos jefes de Estados. Carranza, que lo era de Coahuila, se designa primer jefe del Ejército Constitucional, y encabeza la lucha contra Huerta. Excepto Orozco, que traiciona a la revolución de 1910, todos los hombres de ésta se unen a la nueva cruzada: Villa, que reaparece en el Norte, y Zapata, incansable en su prédica campesina. Huerta es derrotado y debe huir; la Revolución, triunfante, empieza a deshacerse en las luchas de predominio entre sus mismos jefes. Villa y Carranza chocan y se separan para siempre; Zapata vuelve a quedar aislado en su fortaleza de Morelos, hasta su asesinato en 1919. Y Carranza, después de eliminar obstáculos, pasa a ejercer el Poder Ejecutivo y es designado presidente para el período de 1916 a 1920. El mismo Carranza es quien institucionaliza la Revolución, con la Constitución de 1917.

Esa Constitución recoge las principales realizaciones logradas ya por la Revolución mexicana, y sus proyectos para futuros avances. Así, en el artículo 27, no solamente se alude a las soluciones de la cuestión agraria, sino a otro problema no tratado todavía por nadie: el de la nacionalización de la propiedad del subsuelo, que se declara inalienable e

imprescriptible. En el artículo 123 del texto constitucional se echan las bases de la legislación obrera vigente desde entonces, y hasta hoy, en la nación mexicana. Y el artículo 130 fija la política gubernamental en materia religiosa, y la relación con los ministros del culto. Este artículo iba a traer, como lamentable resultado, la persecución religiosa de 1926-29, y fué la consecuencia directa de la infiltración en las filas revolucionarias del sectarismo del Partido Liberal, que en su programa de 1906 propiciaba postulados como los siguientes: «Los templos se consideran como negocios mercantiles, quedando, por tanto, obligados a llevar contabilidad y pagar las contribuciones correspondientes». «Nacionalización, conforme a las leyes, de los bienes raíces que el clero tiene en poder de testaferros.» «Supresión de las escuelas regentadas por el clero.»

También el artículo 27 había de despertar la oposición directa, y la encubierta, de las empresas y de los consorcios petroleros de que éstas dependen. Tan enormes intereses económicos fomentaron rebeliones, tuvieron a su servicio jefes militares que las organizaran y encabezaran, para tratar en toda forma de frustrar la política de nacionalización que llevó a cabo, al fin, el presidente Cárdenas. Todo este proceso, unido a otros mil, estará presente en la novelística de la Revolución.

Hemos tenido que comenzar con esta esquemática visión del conjunto de los sucesos políticos y sociales, porque todos ellos laten en las narraciones del grupo de artistas que han dado a México lugar de preeminencia en el arte de la novela. Y porque así entendemos mejor el porqué de las diversas posiciones con respecto a cuándo y cómo termina el ciclo revolucionario. Hemos dicho ya, en un trabajo sobre Azuela: «Hay quienes cierran la historia de la Revolución mexicana con el asesinato de Venustiano Carranza en Tlaxcalontongo; otros podrían ver su fin al alcanzarse la paz religiosa durante el interinato de Portes Gil; unos terceros con la nacionalización del petróleo por Lázaro Cárdenas, el más fecundo también de todos los gobernantes mexicanos en cuanto al proceso de la revolución agraria, con la entrega de tierras a las masas rurales. Y, por último, no pocos pensamos en que ninguna revolución termina definitivamente, y en que la mexicana sigue su marcha, y no podrá darse por cumplida mientras persistan irritantes diferencias sociales, con condiciones de miseria para vastos sectores.»

Vamos, pues, ahora, a referirnos a algunos de los aspectos de esta novelística de la Revolución, cuyos caracteres comunes queremos definir primeramente. Se ha dicho que el primero de ellos (la opinión pertenece a Antonio Castro Leal, titular de la cátedra sobre «La novela de la Revolución mexicana» en la Universidad Nacional de ese país) es la condición de novelas con reflejos autobiográficos. Ello se advierte en libros como *Los de abajo,* de Azuela; *El águila y la serpiente,* de Guz-

mán; el *Ulises criollo*, de José Vasconcelos; *Las manos de mamá* y *Cartucho*, de Nellie Campobello; *Memorias de un lugareño*, de José Rubén Romero; *Tropa vieja*, del general Urquizo; *La virgen de los Cristeros*, de Fernando Robles, por mencionar sólo algunos nombres, de tendencias bien disímiles.

Otro carácter distintivo es el de ser novelas de cuadros y visiones episódicas, es decir, muy sueltas, poco armadas argumentalmente, a modo de estampas o fogonazos de cámara fotográfica. Ello es válido para gran parte de Azuela, para Campobello, para Vasconcelos, para Romero; sólo parcialmente para Guzmán; acaso menos para Mancisidor o Magdaleno, cuyos libros tienen una línea argumental bien precisa, a veces.

Por último, los dos caracteres que restan, en la opinión mencionada de Castro Leal, son los de expresarse como novelas de esencia épica y de afirmación nacionalista. Vale la pena detenerse en este último aspecto.

El sentimiento nacionalista es muy fuerte en toda la América Hispánica; en México, con la vecindad de Estados Unidos, toma fuerza indudablemente incontrastable. Toda la Revolución tuvo ese carácter bien marcado, y se prueba en mil detalles, pero sobre todo en la energía con la que Carranza defendió la soberanía de su país frente a los peligros de intervenciones yanquis, como podemos comprobarlo con la lectura de documentos en la *Historia diplomática de la Revolución mexicana*, de Isidro Fabela, miembro del departamento de Relaciones Exteriores durante el gobierno de don Venustiano. Fueran cuales fuesen los errores cometidos por los jefes de la revolución, nadie podrá en justicia negarles un firme sentimiento de patria, que los une a todos, por encima de disensiones y conflictos internos.

Hay en todo esto una clara trayectoria, que define también la actitud española, la tradición hispánica en los mejores de sus hombres. Recordamos, al respecto, la carta de Jovellanos al general Sebastiani, en que responde a las afirmaciones del jefe francés sobre los fines que sus tropas pretendían alcanzar en España, y le dice: «En fin, señor general, yo estaré muy dispuesto a respetar los humanos y filosóficos principios que, según decís, profesa vuestro rey José, cuando vea que ausentándose de nuestro territorio reconoce que un país cuya desolación se hace en su nombre por vuestras tropas, no es el campo más propicio para desplegarlos.» O cuando afirma: «No lidiamos, como pretendéis, por la Inquisición, ni por soñadas preocupaciones, ni por el interés de los grandes de España; lidiamos por los preciosos derechos de nuestro rey, nuestra religión, nuestra Constitución y nuestra independencia.»

Es decir, que sin discutir los méritos que Francia pueda acreditar en cuanto a la práctica de los derechos del hombre, exige que España pue

da cumplir el ciclo por sí, sin interferencias extrañas, y reclama que los problemas de los españoles los resuelven los españoles mismos.

No de otro modo procede Carranza ante hechos como la ocupación de Veracruz por la infantería de marina norteamericana, aunque esa decisión del presidente Wilson se hubiera adoptado con la mira de apoyar a la Revolución, para impedir el desembarco de armas alemanas para el usurpador Huerta, y para tomar reparación de los sucesos de Tampico. Las palabras de Carranza son claras y enérgicas: «...interpreto los sentimientos de la gran mayoría del pueblo mexicano, que es tan celoso de sus derechos como respetuoso de los derechos ajenos, y os invito a suspender los actos de hostilidad ya iniciados, ordenando a vuestras fuerzas la desocupación de los lugares que se encuentran en su poder, en el puerto de Veracruz, y a formular ante el gobierno constitucionalista que represento, como gobernador constitucional del estado de Coahuila y jefe del ejército constitucionalista, la demanda del gobierno de los Estados Unidos originada por sucesos acaecidos en el puerto de Tampico, en la seguridad de que esa demanda será considerada con un espíritu de la más alta justicia y conciliación.» Rechazaba de esa manera el desafuero cometido por el presidente Wilson, aunque al parecer pudiera serle útil. Por cierto que no fué así, y que la agresión de Veracruz permitió a Huerta asumir la posición, mentida, de defensor de la soberanía mexicana atacada por los Estados Unidos, e intentar el esfuerzo de reunir detrás de sí a sus compatriotas. Por lo demás, algunas actitudes, y ciertos artículos de la prensa yanqui, parecían destinados a fomentar el odio de los mexicanos contra la nación vecina, cuya falta de tino ha sido causa, muchas veces, de males irreparables. Sobre ello volveremos luego, al ocuparnos de *El Rey Viejo,* la notable novela de Fernando Benítez.

La clara pasión por la soberanía de su país, el limpio nacionalismo que constituye uno de los más preciados tesoros de Hispanoamérica, constante en los mejores hombres de la Revolución, se espeja de manera cabal en la novelística revolucionaria, desde la que fué casi contemporánea de los sucesos hasta la de nuestros días. En esto un marxista como Mancisidor coincide con un católico como Fernando Robles; y *Frontera junto al mar* se hermana con *La virgen de los Cristeros.*

Ese sentido nacional pocas veces se ha expuesto con más conmovedora fuerza que en el capítulo de *El águila y la serpiente,* la maravillosa crónica novelada de Martín Luis Guzmán, en que cuenta la entrada en México del narrador y sus compañeros, para ir a engrosar las columnas revolucionarias: «Ir de El Paso, Texas, a Ciudad Juárez, Chihuahua, era, al decir del licenciado Neftalí Amador, uno de los mayores sacrificios —¿por qué no también una de las mayores humillaciones?— que la geografía humana había impuesto a los hijos de México que andaban

por aquella parte de la raya fronteriza. Mas es lo cierto que esa noche, al llegar de San Antonio, Pani y yo sufrimos la prueba con un fondo de alegría donde retozaban los misteriosos resortes de la nacionalidad: entregándonos a la íntima afirmación —allí palpable, actuante, profunda— de que habíamos nacido dentro del alma de nuestra patria y de que habríamos de morir en ella.

El espectáculo de Ciudad Juárez era triste: triste en sí, más triste aún si se le comparaba con el aliño luminoso de la otra orilla del río, extranjera e inmediata. Pero si frente a él nos ardía la cara a todo rubor, eso no obstante, o por eso tal vez, el corazón iba bailándonos de gozo conforme las raíces de nuestra alma encajaban, como en algo conocido, tratado y amado durante siglos, en toda la incultura, en toda la mugre de cuerpo y de espíritu que invadía allí las calles. ¡Por algo éramos mexicanos! ¡Por algo el siniestro resplandor de la escasas lámparas callejeras nos envolvía como pulsación de atmósfera que nutre!»

Y el lector siente esa misma emoción patriótica, ese asumir el destino, la suerte, los vicios y las virtudes del ser hispanoamericano, y rechaza el progresismo elemental y materialista de Neftalí Amador, como Unamuno o Azorín rechazaban la europeización elemental y materialista que algunos propugnaban para España. Ese progresismo que le hace decir a Amador: «—Esto es un potrero. Cuando la Revolución gane lo limpiaremos. Haremos una ciudad nueva; nueva y mejor que la de la otra orilla del río.» Palabras en las que no late ese algo entrañablemente humano, ese algo hecho de emoción dulcísima que hay en Guzmán a cada paso, aun en la más leve frase: «transitaban, rozándonos, prostitutas ruines —feas y dolientes si eran mexicanas; feas y desvergonzadas si eran yanquis.»

Algunos pasajes de dos obras antes mencionadas, *Frontera junto al mar* y *La virgen de los Cristeros,* probarán todavía mejor cómo ese sentido de lo nacional vibra en todas las novelas, las nutre y las anima. En *Frontera,* la obra de Mancisidor, se evoca el episodio de Veracruz, cuando los marinos norteamericanos se apoderan de la ciudad, por la estúpida, aunque bien intencionada, decisión de Wilson. Entre el conjunto de personajes, trazados magistralmente por el autor, que desfilan en el libro, se destaca la figura de Chespiar, cuya personalidad domina el barrio del puerto en forma predominante. Chespiar es un anarquista romántico, generoso, como los que conoció la Argentina en los primeros años del movimiento obrero, y que prolongaron su influjo hasta 1930. Las opiniones de Chespiar son definidas y tajantes; al día siguiente de la muerte de Madero dice: «—¿El gobierno de Madero? ¡Qué más me da! Yo no creo en los gobiernos, ni en las patrias, ni en ninguno de esos términos embusteros que algunos han inventado para medrar a la som-

bra y sobre el dolor y la miseria de los otros.» Y luego: «—Mi patria está aquí, en este barrio cercado por tan limitadas y estrechas fronteras. Y mi humanidad se encierra en las paredes que lo circundan. Estos pescadores hambrientos, con sus mujeres y sus hijos forman mi mundo, reducido y eterno a la vez. Tenga por verdad que esta miseria que usted descubre ensañándonos contra ellos, se reproduce a lo largo y a lo ancho de la superficie de la Tierra. ¿Para qué he de salir de aquí? ¿Huerta? ¿Madero? Todos pertenecen a la misma calaña. ¿La patria? Escuche· La patria es esta realidad: el hombre devorado por el hombre; royéndole las entrañas como el buitre a Prometeo encadenado...»

Sin embargo, los sentimientos connaturales con el hombre, como el sentimiento de patria, están más allá de toda ideología. Y la actitud de Chespiar en el final del libro, cuando lucha contra el invasor, como todos, en un solo haz de voluntades heroicas, lo prueba de manera cabal. Sus palabras últimas son como un comentario sobre lo grotesco de las ideologías. Y la muerte, que lo hermana con tantos héroes anónimos, presta sentido definitivo a la existencia de este filósofo de la anarquía.

Todo el final de *Frontera junto al mar* está henchido de un soplo de heroicidad y epopeya que revela hasta qué punto Mancisidor, acaso tan teórico como Chespiar en su ideología de izquierda, se ha consustanciado con la hazaña multitudinaria del pueblo veracruceño. Y nos da pasajes de plena belleza, donde personajes que aparecen sólo en una página cobran una estatura que los hace inolvidables. Así el policía Gabino Vázquez, que surge y muere en el capítulo XIV. Marcha por la calle lleno de alegría. Acaba de ser padre, y le han anunciado un ascenso. Entonces ve pasar a su lado hombres enloquecidos y ululantes y, tras ellos, un pelotón de marinos yanquis con las armas embrazadas. Da la orden de ¡alto!, y luego dispara su pistola contra los invasores. «Una descarga uniforme, a unos cuantos pasos de distancia, lo abatió en seguida. Su sangre, corriendo generosamente, fertilizó la tierra en que había nacido.»

En la obra del escritor cristero Fernando Robles, la figura de Carlos de Fuentes y Alba está también henchida de patriotismo, cargada de ideas de mejoramiento para el pueblo: «Veía en la miseria del peón mexicano el obstáculo más tremendo para el desarrollo del país; creía que la tierra, después de preparado el campesino para poseer y trabajar con éxito, debía ser de quien vive en ella, de quien la ama cultivándola, mejorándola.» Y en la emoción de la llegada al país, lleno de esperanzas, y en la emoción de la partida final, cuando lo ha perdido todo, bienes, la mujer amada, hasta la patria misma, desangrada en atroz guerra civil, está latiendo ese amor a México, que también se da en la

biografía de José de León Toral, al que Robles llama *El santo que asesinó.*

Pero esa emoción de patria surge a cada paso en las novelas que estamos considerando: en pasajes insignificantes, en meros detalles, aparece esa aversión al gringo, hermana de la que le hace decir a Martín Fierro:

Yo no sé por qué el gobierno
nos manda aquí a la frontera
gringada que ni siquiera
se sabe atracar a un pingo;
si creerá al mandar un gringo
que nos manda alguna fiera.

Así, en *Cartucho,* de Nellie Campobello, Pablito, uno de los participantes del asalto villista a la población estadounidense de Columbus, «como última voluntad pidió no morir frente a un americano que estaba entre la multitud». Y en *Se llevaron el cañón para Bachimba,* Marcos Ruiz ordena a Abásolo, casi un niño, que fusile a un gringo. Y ante su ¿por qué?, aclara: «Porque es un extranjero que vino a matarnos por negocio, un filibustero, un criminal en cualquier parte del mundo.»

En libro más reciente, la excelente novela de Fernando Benítez, *El Rey viejo,* hay una pasión de México y una aversión al gringo, especialmente al yanqui, que nace, seguramente, de la experiencia acumulada con respecto a la incapacidad de comprensión que el extranjero muestra para entender los problemas mexicanos, a los que ve desde una suficiencia absurda de «civilizados», que no pueden entender a ese pueblo que consideran «inferior». Hasta un espíritu como el de Graham Greene lo deja entrever en su *Caminos sin ley.*

La amargura crece en el corazón del protagonista, que creemos identificable en ese aspecto con el propio Benítez, frente a la visión que de la muerte de Carranza darán los periódicos del gran país del Norte. Y dice:

«En el exterior, quiero decir, en los Estados Unidos, que es todo el exterior que cuenta para Méjico, los comentarios sobre el asesinato se tiñen de una extravagancia peculiar. La oficina de *El Universal,* en Nueva York, ha mandado este cable: «En los círculos financieros de Wall Street ha sido recibida con júbilo la muerte del ex presidente, según notas publicadas por cinco reporteros de los más importantes diarios de esta ciudad, quienes en su sección financiera atribuyen al asesinato el alza que se notó en los valores mexicanos, especialmente los petroleros.»

«Si en su página financiera el honorable *New York Times* se une al regocijo unánime de Wall Street, en su editorial titulado «La sangrienta traición mexicana», no oculta la preocupación que le causa el futuro de nuestro país. ¿Qué puede esperarse, en efecto, de un pueblo acostumbrado a deshacerse de sus gobernantes por medio del crimen? ¿De un pueblo que produce en serie ilustres asesinados, en lugar de producir hojas de afeitar, automóviles o latas de conserva?

»El editorialista no logra reprimir su indignación cuando sentado frente a su máquina de escribir y teniendo a sus pies la ciudad de Nueva York medita sobre las reiteradas ofensas que ese país analfabeto causa a la civilización cristiana de la cual es uno de sus representantes y orgullosos defensores. Apenas ayer se le había perdonado a Méjico el asesinato del presidente Madero y ya vuelve a ocupar el banquillo de los acusados. De hecho, en los últimos diez años nunca ha dejado de ocuparlo, y Occidente mira con horror y desprecio a ese criminal, cuya única industria parece consistir en la fabricación de cadáveres, con el agravante de la forma en que son fabricados, ya que esos crímenes carecen de dignidad y se ofrecen más bien como el producto de una bufonería, de algo destinado a la risa y a la burla de todos, de algo, en fin, que no tiene grandeza dramática, sino los caracteres de una comedia o de una ópera bufa.» Y páginas después agrega el desdichado protagonista, tan grande en su pequeñez y en su cobardía: «Las injurias de los asesinos ahogaron la voz del rey viejo. El era la víctima elegida, el cordero que acudió por su voluntad al lugar del sacrificio, pero esta víctima ya no es otra cosa que un rey de burlas. Su lucha contra la tiranía del espadón, su defensa de un río de petróleo, su esfuerzo heroico por devolverle a México una dignidad siempre escamoteada, son apenas un incentivo para vilipendiarlo. En Nueva York hay regocijo. En México sólo se escuchan las carcajadas del caudillo victorioso...»

En este amargo retrato de lo que es el periodismo serio —no demasiado exagerado, por cierto— y de lo que es la visión cargada de retóricas declamaciones sobre el derecho afrentado, de los sucesos mexicanos, por la «opinión pública» de los Estados Unidos, se advierte el recuerdo de afrentosos artículos publicados realmente en ese país. Así, por mencionar uno, recordemos el que apareció en el *Mining et Engineering*, de Chicago, el 25 de abril de 1914, que transcribimos del libro de Isidro Fabela *Historia diplomática de la Revolución Mexicana* (tomo I, página 347), en algunos de sus párrafos más brutales.

«México debe ser territorio de los Estados Unidos y sus habitantes ciudadanos norteamericanos.

»La guerra que ha de purgar a México de sus podridos sistemas de gobierno y de sus grandes turbas de bandidos, faltos de todo respeto

a la ley, tiene ya proporciones considerables, y permítasenos confiar en que se impulsará con gran vigor y se llevará a feliz término. Las tareas que nos hemos impuesto y que tenemos por delante son inmensas. Está bien que nosotros digamos que nuestra lucha es solamente para eliminar a Huerta y que no sentimos enemistad alguna hacia el pueblo mexicano, pero ¿creerá esto el pueblo de México? ¿Lo creerán los llamados rebeldes? Indudablemente que no, porque no está en su naturaleza.

»Una raza que en su mayor parte está compuesta de mestizos de indios y aventureros españoles no puede fácilmente creer que peleamos por demostrarle nuestro amor. Durante siglos ha sido víctima de la opresión, de la superstición, de la degradación de todas sus autoridades. Y si sospecha de nuestros propósitos, no debe culpársele por ello.

»Ahora bien, considerándonos sus enemigos, la nación se unirá para combatirnos. No nos hagamos ilusiones a este respecto. Aún aquellos que odian a Huerta se pondrán de su lado para pelear contra nosotros. Hoy o mañana, muy pronto nos encontraremos en guerra con México. Sabemos qué clase de guerra será ésta. Tenemos experiencias análogas. La lucha no ha de ser muy larga; no durará los cinco años que piensan algunos; pero probablemente dure tres. Acabaremos la conquista prontamente, y entonces haremos por México lo que hemos hecho por Cuba, por Puerto Rico y Filipinas: salvar al pueblo de sí mismo.

»Nuestro deber es libertar al país del sistema empleado por ladrones, asesinos y cohechadores. El pueblo mexicano ha demostrado que no es bastante fuerte para gobernarse de una manera estable. Ahora que tomamos por nuestra cuenta el asunto, estamos obligados a garantizar al mundo, que en lo sucesivo el gobierno de México será conducido de un modo benéfico para los intereses del mismo pueblo mexicano y de los extranjeros que allá residan o hagan negocios. Sólo en estas condiciones podrá hacerse una transacción honrada sin temor de molestias.

»Para llegar a esto debemos convertir a México en territorio de los Estados Unidos y a los mexicanos en ciudadanos norteamericanos. Entonces aprenderán lo que significa vivir en un país libre y bajo un gobierno verdaderamente democrático.»

Después de leídos estos párrafos, ¿puede alguien extrañarse de la desconfianza contra el extranjero, contra el yanqui, en los novelistas de la Revolución? ¿Puede alguien extrañarse aún de la visión feísta de *El alba en las simas,* de Mancisidor, donde evoca los días de la nacionalización del petróleo y las maniobras de las compañías extranjeras por impedirlo y derribar al presidente Cárdenas? ¿Cabe extrañarse hasta de cosas tan injustas como las hipótesis que expone sobre

el porqué de la «política de buena vecindad de Franklin Delano Roosevelt?

Otro de los aspectos destacados de la novelística de la Revolución es el relativo al ímpetu vital, a la realización de la personalidad, al concepto de destino compartido y a la adhesión —nacida del sentido humano de la amistad y la admiración— hacia un jefe, un caudillo, un dirigente. Vamos a considerar estos aspectos.

Sabido es que un movimiento revolucionario, que rompe las estructuras formales de una organización social dada, ofrece salida a todas las fuerzas humanas que, por lo general, son reprimidas por la existencia del mismo cuerpo social. Y los hombres, que en lo hondo de sí sienten la mezquindad de sus destinos humildes, cotidianos, la chatura de sus formas normales de vida, encuentran posibilidad de expansión, de realizarse en plenitud vital. Sea para el bien, sea para el mal, la oportunidad está dada. Y mientras algunos desarrollan sus más altas fuerzas naturales y llegan a los extremos de la heroicidad y el sacrificio, otros desencadenan los instintos más primarios, los impulsos más salvajes. En la misma persona pueden darse ambas cosas. Sarmiento, en su retrato genial del «Tigre de los Llanos», ofrece notables antítesis entre los rasgos de brutalidad y los de generosidad y coraje en su héroe. Del mismo modo los novelistas de la Revolución mexicana, sobre todo al pintar la figura que de modo más inequívoco representa el desarrollo de los instintos vitales, Pancho Villa.

En *El águila y la serpiente,* Martín Luis Guzmán nos presenta los casos más diversos en la actuación del jefe de la División del Norte. Así lo vemos proceder con fría y deshumanizada crueldad cuando, para procurarse dinero, fija determinada suma que han de entregar los hombres pudientes de una localidad ocupada. Señala la hora en que deberán pagar, con intervalos de media hora, desde el primero al último de la lista. No paga el primero, y es ahorcado. Los demás abren su bolsa. Cuando se le señala el error de haber puesto, para encabezar los forzados contribuyentes, a un pobre diablo que no tenía cómo conseguir el dinero exigido, Villa contesta con indiferencia «que era necesario matar a uno para que pagaran los otros.» Y con esa impavidez condena a un pobre, para no perder de cobrarle a todos los que tienen.

Junto a eso, el momento en que Villa, que ha ordenado a uno de sus capitanes fusilar a todos los prisioneros que tomó, aunque ellos se habían rendido con promesa de respetarles la vida, se convence —por las palabras de Guzmán y de otros— de la enormidad de esa orden, y está desesperado ante el telégrafo hasta que puede enviarse nuevo mensaje, y sabe, por la respuesta, que los prisioneros se han salvado.

Otro caso de ferocidad, ya en plena ficción, lo vemos en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de Muñoz, cuando mata a la mujer y a la hija de Tiburcio Maya, para que éste sepa «que ellas no van a pasar hambre, ni van a sufrir por tu ausencia», y para que aquél pueda seguirlo en sus nuevas andanzas de guerrilla. Tiburcio Maya, con su hijo varón, sigue al jefe, dispuesto a dar su vida por él...

Podría afirmarse que ninguno de los autores de esta novelística deja de rendir homenaje a este personaje de leyenda, que en todos late la admiración. En Guzmán, que estuvo a su lado, que contribuyó a destruirlo —para seguir la política de Eulalio Gutiérrez—, que facilitó así su derrota ante Obregón, esa admiración aparece a cada paso en *El águila y la serpiente*, sobre todo en ese final emocionante en que Villa le dice: «—No me abandone, licenciado; no lo haga, porque yo, créamelo, sí soy su amigo. ¿Verdá que no se va para abandonarme?» Y años más tarde le rinde tributo en esas «Memorias de Pancho Villa», donde parece tomar forma el remordimiento, y en cuyo prólogo afirma que Villa valía más, por su sinceridad, que todos los otros. Caso semejante es el de Azuela, en el final de *Las moscas*.

Hasta el mismo Fernando Robles, cuyo padre fué muerto por una partida villista, rinde, en parte, homenaje al Napoleón mexicano en *El santo que asesinó*, al decir, comparándolo con otros: «el bandido Pancho Villa, que no supo de claudicaciones nacionales».

Junto con la figura de Villa hay mil en las novelas de la Revolución, como las hubo en la realidad misma, que también representan ese exaltado desarrollo de la personalidad, de todas las fuerzas de la naturaleza humana que en las épocas opacas de normalidad no pueden desenvolverse en libertad. Demetrio Macías, el héroe de *Los de abajo;* Tiburcio Maya y los demás leones de San Pablo, en *¡Vámonos con Pancho Villa!;* Marcos Ruiz, en *Se llevaron el cañón para Bachimba;* Felipe Rojano y Máximo Tepal, en *La escondida,* por sólo mencionar algunos nombres, tipifican esa capacidad que el momento revolucionario da al hombre para la total expansión de sus aptitudes.

Claro está que en el unirse a «la bola, como la llaman los mexicanos, puede haber y hay, en muchos casos, mucho de ambiciones mezquinas, de afán de riqueza en los «avances», es decir, en el saqueo. Eso es lo que reconoce Robles en *La Virgen de los Cristeros:* «Ahora toda aquella gente iba a derramar su sangre por Cristo Rey, exactamente como aún hacía muy poco tiempo lo habían hecho por la Revolución Constitucionalista. Y del otro lado, otros hombres iguales a ellos los esperaban con el gesto feroz del homicidio, igualmente dispuestos a jugarse la vida empujados por el mismo instinto. Ellos también se habían enganchado en el Ejército Federal para vivir la

vida intensa e inquieta del cuartel y del campamento; por correr de ranchería en ranchería imponiendo terror con sus desmanes, por cambiar de mujer en cada ciudad de guarnición y por ver cerquita la muerte en los combates con los cristeros... La vida..., «si me han de matar mañana, que me maten de una vez», decía la canción, y era verdad, la vida no tenía para ellos ningún valor; por eso, despreciando la propia, disponían con frialdad de la del adversario. ¿Quién perdía el sueño por haber fusilado a alguno?»

Así, a la pasión, al impulso vital se une el afán logrero, de beneficios personales, que será una de las causas de los fracasos de esta Revolución de México, como lo es de la caída de otras nacidas al principio con fines generosos. «La pureza de una revolución puede conservarse quince días», ha dicho Jean Cocteau con aguda y certera ironía. Y surge también, como resultado necesario, ya expreso en las palabras citadas de Robles, el estoicismo ante la muerte propia, y el encallecimiento moral ante el espectáculo de la muerte ajena, casi la sensación de que ella nada significa, nada debe preocuparnos. El caso extremo en este sentido lo dan los relatos de Nellie Campobello, donde revive sus emociones de niña, criada en la zona que Pancho Villa dominó. En el capítulo «Desde una ventana», de *Cartucho,* recuerda cómo fusilaron al pie de su ventana «a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo, se retorcía de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo». Y dice, al final: «Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda, con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto. Había momentos que temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana. Era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo.

»Un día, después de comer, me fuí corriendo para contemplarlo desde la venta, ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.»

Hay otra constante, diríamos, de la novela de la Revolución, que se traduce en el descreimiento en sus fines últimos y en sus logros en el mejoramiento de las clases populares. Esta, que podría entenderse como crítica interna, no es un sentimiento antirrevolucionario, sino un deseo de que los principios en cuyo nombre se inició la lucha no fuesen traicionados, de que no se aprovechara el hambre de justicia para levantar nuevas castas privilegiadas mientras otros sectores quedasen

privados de lo más elemental. Vamos a seguir esta actitud disconformista en algunos de los escritores de la Revolución, para tomar contacto pleno con la realidad que esas ficciones ponen de manifiesto. Un primer caso, el de Mariano Azuela.

Este escritor, figura muy representantiva de la literatura mexicana, es ejemplo claro de una conciencia lúcida, de insobornable adhesión a la verdad o, al menos, a lo que él creyó la verdad. Actor él mismo en la Revolución, como integrante de una partida villista, ha dejado en las novelas el testimonio de lo que fué aquella explosión popular, aquel tremendo estallido contra un régimen que se despreocupaba de la miseria de las masas. En toda su obra, a partir de *Los de abajo,* la más famosa, la que le ganó nombradía internacional, hay una sensación de frustración, de fracaso por el no cumplirse de los sueños.

En esa novela, en la persona de Luis Cervantes, donde Azuela puso —cruelmente distorsionados— rasgos de su propia personalidad, da el retrato del logrero, del que se pasa a la Revolución porque supone que ésta le ha de dar, con su triunfo, riquezas y poder. Su meta es el botín y la confianza del jefe. No vacilará, para ello, en engañar a Camila, que lo ama ingenuamente; en atraerla con promesas para entregarla a Macías, que está encaprichado con la muchacha. Cervantes, es evidente, ha aprendido muy bien la lección que le dió el sargento federal, en los días en que todavía estaba con el porfirismo y escribía artículos violentos contra los facciosos y anarquistas que pretendían destruir el orden constituído. El sargento, descorazonado de su bando, aclara: «—Yo soy voluntario, pero me he tirado una plancha. Lo que en tiempo de paz no se hace en toda una vida de trabajar como una mula, hoy se puede hacer en unos cuantos meses de correr la sierra con un fusil a la espalda. Pero no con éstos, «mano», no con éstos...» Y Cervantes se pasa así a los otros, a los de abajo; se une a hombres como Macías, que han reaccionado contra el feudalismo rural y han enfrentado a una política hecha sólo para favorecer a los poderosos, y se han convertido por eso, como nuestro Martín Fierro y los gauchos de las últimas montoneras, en «gauchos malos». Hablando con el jefe de la partida, en el primer contacto, Cervantes habla de ideales:

«—Yo he procurado hacerme entender, convencerlos de que soy un verdadero correligionario...

—Corre... ¿qué? —inquirió Demetrio tendiendo una oreja.

—Correligionario, mi jefe..., es decir, que persigo los mismos ideales y defiendo las mismas causas que ustedes defienden.

Demetrio sonrió:

—¿Pos cuál causa defendemos nosotros?»

Las muchas escenas de pillaje que hay en la novela muestran cuán-

tos fueron los que engrosaron las filas revolucionarias por ese solo incentivo, por mera ganancia personal; y otras mil en que estallan la violencia y el coraje, el enorme número de los que lo hicieron para dar salida y desahogo a su ímpetu vital. Y como la guerra civil se prolonga, como se dividen las fuerzas revolucionarias, los primeros optan por la seguridad. Luis Cervantes se «retira» a tiempo, y se establece cómodamente en El Paso, ya en la tranquila tierra yanqui, donde disfrutará de lo «ganado» en los avances revolucionarios. Mientras tanto los de abajo, los verdaderos «de abajo», Macías y los suyos, prosiguen hasta su cita con la muerte. Ya Demetrio lo había expresado ante la pregunta de su esposa, en la última vez que se encuentran: «—¿Por qué pelean ya, Demetrio?», arrojando una piedrecita al fondo del cañón y diciendo: «—Mira esa piedra cómo ya no se para...»

Dos concepciones de la vida, dos actitudes en situaciones límites, se dan así, enfrentadas, en ese relato donde Azuela mostró su talento y su capacidad testimonial.

Otros autores del ciclo que estamos considerando han hecho retratos no menos perfectos de la mentalidad que ve, en todo proceso social, ocasión de sacar ventajas. En el fondo, lo único que hay es resentimiento y deseo de ocupar el puesto que ahora tienen los otros. En *La revancha,* de Agustín Vera, leemos palabras desesperanzadas en labios del socialista Romero (cap. XII), a las que responde el general revolucionario, incapaz de comprender esas preocupaciones y esos melindres: «—¿Qué pa qué sirvió la Revolución? Pos pa eso precisamente: pa tumbar a los de arriba, pa matar a los ricos malditos que nos estuvieron chupando la sangre durante tantos años, pa acabar con todos los que nos tenían oprimidos y esclavizados y ser ora nosotros los que nos pongamos en su lugar. ¡Esta es nuestra revancha! ¡Esa es la revancha de los de abajo, de todos los que teníamos hambre, de todos los que con nuestro sudor amasamos la fortuna de los que estaban arriba! ¡Ora somos nosotros los que mandamos...! ¡Ora somos nosotros los de arriba...!»

Frente a esta filosofía, se explica el desaliento de Solís, otro personaje de *Los de abajo,* en su conversación con Cervantes (cap. XVIII):

«—Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... Y me encontré un pantano.» Amigo mío: hay hechos y hay hombres que no son sino pura hiel... Y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma, y todo lo amarga, todo lo envenena. Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías... ¡nada! Luego no le queda más: o se convierte usted en un bandido igual a ellos, o desaparece de la escena, escondiéndose tras las murallas de un egoísmo impenetrable y feroz.»

Y frente a la filosofía de la «revancha», se explica también el terror

y la defensa de los de arriba. Azuela la registra en uno de sus libros. Así como en *Los de abajo* veíamos la lucha del pueblo que la emprende a veces sin saber a dónde va ni qué defiende, en *Los caciques*—que bien podría llamarse *Los de arriba*— Azuela nos muestra la acción de quienes saben bien lo que defienden: sus privilegios, su derecho a seguir explotando la miseria y la ignorancia de los otros, a continuar con sus sagrados negocios, en esa postura en que todo está permitido, hasta aprovechar una disposición testamentaria del fundador de la casa «Del Llano Hermanos, S. en C.», la donación de un dinero a los pobres, para lograr una inversión lucrativa.

La revolución maderista, con sus tímidas reformas, horroriza a los caciques y a sus turiferarios. Aunque aprovechan toda oportunidad para introducir algunos de los suyos entre los vencedores del momento, su mira es destruir al nuevo régimen. Recordemos las palabras de Villeguitas, uno de los personajes secundarios: «Al abismo vamos. ¡La paralización de los negocios, la muerte del comercio, de la industria, de la agricultura!» Y el coro aprobatorio: «¡La ruina del país!» «¡El desquiciamiento social...!» «Sin respeto ya a la sociedad, ni a las familias, ni a la Religión.» «Es absurdo esto de que nosotros, la parte sana y honesta, quedemos a merced de los haraganes, de la plebe...»

Cuando la revolución pacífica, dentro de la ley y sin violencias, que soñaba Madero, fracasa por la traición de Huerta, y con el asesinato del presidente y el vicepresidente, los caciques celebran el hecho con fiesta discreta en la que hay gran animación, cordialidad, alcohol y discursos. Y se dicen: «—Felicitémonos de haber encontrado la mano de hierro que necesita la nación. Ahora tenemos gobierno de verdad, gobierno de gente decente y honrada.»

Cuando el pueblo de abajo reacciona contra Huerta y una nueva ola revolucionaria llega, con líderes más violentos, la destrucción de la casa «Del Llano», consumida por las llamas, cobra el carácter de un símbolo.

Azuela refleja así, en esas dos novelas, la realidad tal como la vió y la sintió, con pasión de protagonistas; para él las bajezas del bando revolucionario, nacidas en gran parte de la ignorancia y la miseria, no compensan las de las clases poseedoras, ajenas a todo sentimiento de hermandad y caridad auténticas, sordas al dolor del pueblo.

Una tercera novela, que hace juego con las mencionadas, *Las moscas,* acaso resulte la más vigorosa como retrato de otra clase distinta, la clase media, o por mejor decir un sector de ella, el de los empleados administrativos, el de los integrantes de la máquina burocrática. La clara cabeza de don Rodolfo, verdadero «profesor de energía», como le llama Azuela, remedando la dura denominación que para Teodoro

Roosevelt acuñó Rubén Darío, discurre con frialdad mientras espera que se decida la disputa entre los bandos que dividen a los vencedores de Huerta. Y dice: «La Revolución es medio cierto de hacer fortuna, el gobierno es el único capaz de conservarla y darle el incremento que amerita; pero así como para lo primero es indispensable el rifle, el oficinista lo es para lo segundo. Ellos quieren hacer gobierno solos y son como las piedras lanzadas a las alturas que no fueron hechas para las piedras. Caerán irremisiblemente, y como nosotros representamos una fuerza incontrastable, la fuerza de la inercia, o caen en nuestras manos o se aniquilan en plena anarquía.» Y en la retirada de los villistas: «—Me quedo y sé a qué me atengo. Cuento con amigos y colegas que ocupan ya altos puestos en el gobierno del señor Carranza. Se lo repito: nos necesitan, les somos indispensables, y si logran hacer gobierno, les seremos más necesarios de lo que hoy les son los fusiles.»

En estas palabras del personaje se expresa todo el dolor de Azuela, porque las sabe verdaderas; sabe que la nueva burocracia será tan sórdida como la que sirvió a los intereses extranjeros, a los miembros de las compañías deslindadoras, a los terratenientes feudales, al progreso de los llamados «científicos» en el largo gobierno de Porfirio Díaz.

Otras novelas posteriores del gran narrador mexicano prueban que tales fueron sus convicciones. Así lo evidencia la lectura de *Nueva burguesía,* aparecida en Buenos Aires en 1941. Allí ofrece un cuadro crudo de la realidad del proceso político y social durante la presidencia de Cárdenas. La respuesta gubernista a la manifestación opositora del candidato Almazán, el preparado acto de solidaridad con el candidato oficial, Avila Camacho, Presidente de México cuando apareció la novela, deja un sabor amargo. Vemos el arrear de los obreros y campesinos, hacinados en los trenes para que lleguen a la capital a engrosar la manifestación gubernista; y vemos retratada la clase sindical superior, en esos dirigentes burocráticos que creen hacer gran favor a los obreros cuando les tienden la mano desganadamente o escuchan sin interés sus reclamaciones. Parece que oyéramos el clamor de tantos que cayeron en la lucha revolucionaria: ¿Fué para esto?

No debemos creer, por lo antedicho, que Azuela sea un contrarrevolucionario. Testigo insobornable de lo que vió, de los aciertos y los errores, sirvió más a México dando su realidad que si hubiera hecho propaganda y echado al viento la pintura de un mentido paraíso. No errores, sirvió a México así; se lo sirve con la denuncia y con la verdad, como Azuela, fiel a su revolución ideal y a su conciencia de hombre. Y como él, lo sirvieron Guzmán, Magdaleno, López y Fuentes, Robles, Mancisidor, Benítez...

La fama de Martín Luis Guzmán, al que queremos referirnos ahora, se sustenta, sobre todo, en la extraordinaria crónica del proceso revolucionario que tituló *El águila y la serpiente;* pero también en la novela *La sombra del caudillo* y en las *Memorias de Pancho Villa,* donde late el remordimiento del autor por sus actitudes anteriores hacia el caudillo de Durango.

Ya en *El águila y la serpiente* alentaba un aire de desesperanza, de frustración, de fracaso. Las «esperanzas revolucionarias» que dan título a la primera parte, se desvanecen mucho en la segunda, «en la hora del triunfo». Rivalidades, apetitos, puja por el poder donde triunfan los más hábiles, los más inescrupulosos. Las figuras más populares del movimiento, más poderosas después, se dan con tintas muchas veces oscuras. En Carranza aparece un megalómano, henchido de vanidad, gustoso de la adulación, que regatea los méritos ajenos y premia a sus paniaguados. Y Obregón, que afirmaba que los jefes de la revolución no debían ocupar cargos en el nuevo gobierno, aparece como un ambicioso vulgar, un negociante de la Revolución. Solamente Villa, con sus luces y sombras, con su barbarie llena de grandeza a veces, se salvará. Y también Eulalio Gutiérrez y sus partidarios entre los que se contó el propio Guzmán. Y Felipe Angeles, Iturbe, acaso Zapata, y algún otro, de mayor o menor figuración en el proceso.

Pero la crítica a la revolución está dada en *La sombra del caudillo,* pintura descarnada de un momento sangriento de la misma. Aunque no se fija fecha, no cabe duda de que los hechos ocurren en un período que parece unir las características de 1923-24, antes del triunfo electoral de Calles para suceder a Obregón (días en que se produce el asesinato de Villa, por temor a que apoyase la candidatura de Adolfo de la Huerta; la rebelión de Cavazes, Sánchez, Estrada, García Vigil y Diéguez, y el fusilamiento de estos dos últimos después del triunfo oficial), y también las características de 1927-28, con los sucesivos fusilamientos del General Serrano, candidato a presidente, y sus acompañantes; y del General Arnulfo Gómez, también candidato a Presidente, con lo que se allana la reelección de Obregón. La muerte de Aguirre, en la novela, tiene todas las características de la que sufrió Serrano; pero el caudillo parece tomar más los caracteres de Obregón que los de Calles.

Guzmán traza en su novela un cuadro terrible de la descomposición política del régimen instaurado por la Revolución. La posición de los rivales, Aguirre y Jiménez, se da en pocas frases. Tras de referir el doble juego de los jefes con mando de tropa, dice Guzmán: «De este modo, Jiménez por su lado, y Aguirre por el suyo —pese a la expe-

riencia de los dos en tales asuntos—, se sentían a una dueños de casi todo el ejército.»

La desconfianza del caudillo y de Jiménez obligan a Aguirre a la ruptura. Frente a su sinceridad, Jiménez persiste en la farsa de las grandes palabras. Pero la realidad es un juego terrible de grupos y presiones. Asistimos al sórdido espectáculo del Congreso, al atentado político, las torturas, la traición, el asesinato, como instrumentos de gobierno. Y cuando cae Aguirre, víctima de la delación y la emboscada, y es asesinado, todavía el Presidente lanza sus mentidos comunicados sobre la supuesta sublevación de aquél.

Si a través de obras como *Nueva burguesía* y *La sombra del caudillo* vemos el desengaño y la desilusión de quienes creyeron en los postulados revolucionarios en cuanto a la suerte de los obreros y el mejoramiento de los hábitos políticos —porque reflejan un estado de cosas que, al menos en lo ético, no es mejor que el del porfirismo—, nos quedaría por ver cómo otro de los proyectos iniciales se dió en la realidad. Nos referimos al problema agrario, al de la injusticia para el campesino, parte fundamental de la población de México. Ya presente en el Plan de San Luis de Potosí, intensificado y clarificado en el de Ayala, el problema agrario y su solución, fué una de las metas revolucionarias. «La tierra a los que la trabajan» parecía fórmula absoluta y precisa. Y la devolución de los ejidos a las comunidades indígenas.

La historia de esa revolución agraria anunciada en los planes y de la mentira de muchas promesas queda registrada en la obra de algunos de los narradores mexicanos. Unos pocos e ilustres nombres bastarán para mostrar, también aquí, la sensación desilusionada que estos escritores expresan. Juan Rulfo, el autor de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas;* Gregorio López y Fuentes, creador de *¡Tierra!* y *El indio;* Mauricio Magdaleno, en *El resplandor,* son ejemplos válidos. Acaso sólo en *¡Tierra!* haya un soplo optimista, que nace de la comparación entre el estado prerrevolucionario, pintado con descarnada realidad, y lo que siguió. En las páginas que corresponden a 1910, capítulos II y III, nos revela cómo los patrones ahogaban toda posibilidad de rebelión, y cómo se despojaba a los trabajadores en la tienda de raya. A través del libro vemos la lucha de los hombres de Morelos por alcanzar justicia y libertad, vemos caer en la emboscada al jefe agrario, en 1919, y crecer en mito de su resurrección y cabalgatas nocturnas. Pero se advierte un avance real en la condición del asalariado.

Otra novela de López y Fuentes, *El indio,* ganadora del Premio Nacional de Literatura, es la historia de una gran traición, la de la mentira organizada para explotar y mantener en servidumbre a los

indígenas, que fueron en gran parte motor de la revolución, y componen la mayoría de la población mexicana. Para mayor dolor, es uno de ellos mismos, el maestro indio, el que los lleva una vez más a servir como carne de cañón para los intereses de los grupos políticos de la ciudad. Y el más duro sarcasmo cierra la novela.

El tema que se da en *El indio* alcanza grandeza y perfección en *El resplandor,* una de las más recias y logradas novelas del ciclo que estamos estudiando. El dolor de la tierra alcanza en ella emoción y dureza. Los dos puebos enemigos, San Andrés de la Cal y San Felipe Tepetate, están habitados por las mismas criaturas sufrientes y vencidas. La capacidad descriptiva de Magdaleno duele como una llaga. Cuando el cura los deja para irse a la ciudad, harto de esa feligresía lamentable, dice el autor: «La energía, en la tierra del otomí, se reconcentra en longevidad y en monstruoso mimetismo con el mineral y el cacto. Cincuenta, cien años son nada, un minuto en la existencia del páramo. Donde nunca floreció la esperanza de algo, tampoco tiene razón de ser la medida de nada. Allá, tras lomita, dice el indio, y quien inquiere corre días y días y no alcanza el sitio buscado. Tras lomita, dentro de veinte años, y la voz repite la monótona naturalidad de un paisaje sin fronteras, y que por lo mismo es ajeno a la noción del tiempo y del espacio. Veinte años..., toda una vida, que a fin de cuentas no suma sino ochenta, noventa o cien, cuando bien va..., ¿qué más da para quienes no pueden conjugar los nerviosos resortes de la conciencia... Para quienes el nacer y el morir no son más que los cabos de una suerte tremenda? Ni la piedra, ni el nudoso órgano, ni el mezquite se quejan. ¿Por qué habían de quejarse? El otomí sólo sabe que su muerte será menos sentida que la de la mula o el buey que dan el sustento a una familia. Los ojos columbran las distancias y las bocas callan. El cura los abandonaba, Dios los abandonaba, como decía don Melquiades..., ¡ya se acostumbrarían también a pasársela sin ellos!».

Frente a estas pobres gentes, la artería y la retórica de los blancos y la de aquéllos que se han contagiado del blanco: promesas y discursos. Cuando esas míseras criaturas esperan del Coyotito, de uno de ellos, de aquel niño indio que fué llevado a la ciudad para que se instruyese y les sacara de su triste situación, cuando ese Saturnino Herrera es candidato a gobernador, cuando todas las esperanzas están puestas en él, el vate Pedroza dirige la palabra a los tristes hijos de San Andrés. La caricaturesca visión del acto proselitista recuerda a Quevedo o a Valle: «¡Pueblo de San Andrés de la Cal! Estamos por fin en la tierra de Saturnino Herrera, el candidato de los de abajo a la primera magistratura de nuestro querido Estado. Venimos como los ciudadanos griegos en el areópago...»

»De allí en adelante nadie entendió una sola frase más de la huracanada alocución de Pedroza, ni aun Esparza, que le seguía la verba con una atención desesperada e inútil y que asentía de cuando en cuando, ratificando vivamente tal cual concepto enrevesado y pedante del intelectual. Era un diluvio que parecía no tener fin, una verdadera inundación de tropos, metáforas, citas, recuerdos históricos, sentencias y cuanto hay de recursos oratorios para embobar a los ilotas y aburrir a los que no lo son. Salieron a relucir por primera vez en la inocente existencia de San Andrés de la Cal la democracia y el absolutismo; la Edad Media y las virtudes romanas, que encarnó Catón; las guerras Médicas y las guerras Púnicas; Alejandro, Aníbal y Napoleón; la revolución francesa y la revolución rusa; Dantón, Robespierre, Lenín, Trotsky, Carranza, Obregón, Calles y las reivindicaciones de las grandes masas hambrientas; Víctor Hugo y sus arengas al pueblo de París; las barricadas y la Comuna; Díaz Mirón y sus invectivas al pueblo de México; el porfirismo y la Iglesia, el reptil inmundo de las siete cabezas; tiradas y más tiradas, disparate tras disparate, palabras y palabras —como dijo el poeta—, el ave canta aunque la rama cruja... Ave César, los que van a morir te saludan..., la tierra es de quien la trabaja..., la riqueza es un crimen..., y, sin embargo, se mueve..., todo se ha perdido menos el honor..., el respeto al derecho ajeno es la paz..., *alea jacta est*..., bienaventurados los que sufran..., los ricos son la maldición del mundo..., proletarios de todos los países, uníos..., la religión es el opio de los pueblos..., o renovarse o morir..., los pueblos tienen los gobiernos que se merecen..., justicia inmanente..., ¿acaso estoy en un lecho de rosas?..., me quiebro, pero no me doblo..., más vale una muerte gloriosa que una vida infame...».

Y ese pueblo humilde, inocente, crédulo, se enrola en las huestes que van a dar el triunfo electoral al Coyotito, al Saturnino Herrera que se crió entre ellos y que un día marchó a la ciudad para educarse y volver a traerles la felicidad. Pero el nuevo gobernador, hombre de su sangre, uno de los suyos, será el más cruel de los expoliadores.

Todo el dolor de las masas traicionadas estalla en la rebelión cuando les quieren tomar a otro niño para llevarlo a estudiar a la ciudad: «le cambiarán el alma, le enseñarán a odiarnos», piensan los pobres otomíes. El poder los vence, y el niño es arrebatado para civilizarlo. El lector intuye que se gestará en él un nuevo Saturnino Herrera, que volverá a mentir, a utilizar y a explotar a esas míseras criaturas humanas.

Pocas novelas tan duras como *El resplandor*, pocas mejor escritas en el ciclo de la temática revolucionaria. Allí queda su denuncia y su protesta contra el incumplimiento de las promesas de reforma agraria,

como para lo político en *La sombra del caudillo,* y para lo obrero, en *Nueva burguesía.*

Otro aspecto de la realidad revolucionaria, antes aludido, que las novelas reflejan de manera más o menos precisa, es el sentido de solidaridad en un grupo, la sensación de ser parte de algo superior. Saint Exupery lo ha expuesto claramente en su obra, sobre todo en *Tierra de hombres.* Y Lawrence, el de Arabia, también lo sintió al unirse a las Reales Fuerzas Aéreas, donde revistaba en un puesto oscuro cuando encontró la muerte accidental. Así podría entenderse el sentido de la vida de muchos hombres que aparecen reflejados en las novelas cumbres del ciclo que estamos considerando. La relación humana que existe entre los hombres de Demetrio Macías, en *Los de abajo;* de Marcos Ruiz, en *Se llevaron el cañón para Bachimba;* en los seis leones de San Pablo; en los integrantes del grupo que sigue a Carranza, en *El Rey Viejo,* en su fuga hacia la muerte; en los cristeros que enfrentan al enemigo en el libro de Robles. Es el mismo sentimiento que hubo en la heroica partida de Pedernera en su retirada hacia el norte, por la quebrada, para salvar de profanaciones el cuerpo de Lavalle, que Ernesto Sábato ha relatado en *Sobre héroes y tumbas* de manera insuperable. Es el sentimiento que nace de una fe. Ese sentimiento confiere al hombre una dignidad especial, un sentido nuevo de la existencia que no son capaces de valorar y comprender quienes ven solamente en los movimientos populares la afloración de apetitos materialistas. La actitud de los soldados de Villa, en la primera visión que da de ellos Martín Luis Guzmán es clara en tal sentido: «Los soldados, sin moverse de su sitio, oían el parloteo de Amador con la solicitud del que no entiende, aunque comunicando a su manera ese dejo de altanería humildes, propio de nuestros revolucionarios victoriosos. *Altanería humilde:* sensación en la humildad de su fuerza, sensación de no ser inferiores a ese licenciado que les hablaba palabras inútiles, de ministerios y subsecretarías, a ellos, a los que creaban historia.

Y tales hombres son también un poco niños para entregarse, confiados, enteros, a aquel en el que sienten la solidaridad con sus destinos humildes, con su condición humana, tantas veces mancillada por los mayorales, los capataces y los caciques. Un soplo de paternalismo como forma de gobierno, el que se aplicó en España y en América, el que dió a nuestros caudillos la fuerza de arrastrar a pueblos enteros —se llamaran Artigas, Güemes, San Martín, López, Ramírez, Urquiza o Peñaloza—, es el que anima también las masas y los jefes de esa revolución mexicana, hecha de hondura popular, de ignorancia también, esa ignorancia de los analfabetos cultos (al decir de Salinas), que

saben dónde residen los valores esenciales. Por encima de los doctores que van a ser en definitiva los que ensucien toda revolución, llenándola de palabras y de ideologías, esos hombres, esos caudillos del pueblo sólo tienen ansia, sed de justicia. Saben que querían volver a su hogar, gozar de la paz, del derecho a trabajar sin explotaciones, sin ser sometidos a condiciones brutales; saber que sus hijas, que sus hermanas, serán respetadas y no juguete de la rijosidad de los señores o de sus paniaguados. Una instintiva pasión de libertad, de decencia, anima la entraña de los bárbaros que pueblan los ejércitos revolucionarios. Y su adhesión a los jefes que dirigen el movimiento es incondicional. Hemos visto un caso extremo en el Tiburcio Maya de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, que sigue al hombre que lo abandonó una vez, enfermo, y que le ha matado la mujer y la hija. Cuando el caudillo, después de Columbus, está herido y oculto, Maya no traicionará su refugio. Y el oficial yanqui se espanta de esa fidelidad inexplicable.

Caso semejante es el de Macías, cuando Natera le pregunta qué ha de hacer al estallar la lucha entre Carranza y Villa. Responde: «Mire, a mí no me haga preguntas, que no soy escuelante... La aguilita que traigo en el sombrero usted me la dió... Bueno, pos ya sabe que no más me dice, Demetrio, haces esto y esto y esto... ¡y se acabó el cuento!».

Y Junto a Marcos Ruiz está Abásolo, casi un niño, que lo sigue cuando el jefe abandona la casa donde él, huésped forzoso, ha sido casi un prisionero. El muchacho, hermano del rescrito de Güiraldes, que acaso le sirvió de modelo, sólo se apartará de Marcos cuando éste se lo ordene en forma imperiosa.

Así, millares de héroes anónimos desfilan por las páginas de las novelas de la Revolución, sin más mira que seguir a su jefe, como las soldaderas detrás de su hombre, incansables y fieles. Urbano, en *¡Tierra!*, la novela de López y Fuentes, expresa el dolor de todos los zapatistas cuando la traición mata al jefe: «¡Daría el pescuezo, daría mis hijos, con tal de tener un momento en mis manos a ese asesino!»

La adhesión y la fidelidad son pagadas en la misma moneda por los caudillos populares, algunos de los cuales tenían conciencia de lo poco que durarían sus conquistas en favor de la masa. En la entrevista de Xochimilco con Zapata, cuya versión taquigráfica da González Ramírez en el primer tomo de *Fuentes para la historia de la revolución mexicana,* Villa dijo: «Pues para ese pueblo queremos las tierritas. Ya después que se las repartan, comenzará el partido que se las quite.»

Con todo lo que tiene de trágica grandeza esta epopeya popular que costó por lo menos dos millones de muertos, con sus fracasos y frustraciones, con ese empuje vital y racial que nos trae a la memoria las

hazañas de los guerrilleros españoles, la defensa contra el invasor francés en la guerra de independencia, o las increíbles guapezas de nuestros caudillos federales y de sus hombres; la novela de la Revolución mexicana, al evocar ese movimiento multitudinario deja, para mí, como saldo más positivo el elevar nuestro espíritu hacia la comprensión de la unidad hispanoamericana, el devolvernos la fe en las virtudes de estos pueblos capaces de los grandes crímenes de que hablaba el editorialista neoyorkino en la ficción de Fernando Benítez; pero capaces también de todas las grandezas, hasta en el error y la crueldad. Esos pueblos que aspiran a vivir, como quería San Martín, libres de libertadores.

Y, además, la novela de la Revolución, al mostrarnos a sus hombres en plenitud, fuera de las recordaciones oficiales, sin arreos escultóricos, nos señala que ellos fueron eso, hombres, con todos los vicios y las virtudes de ese destino de bestia y de ángel que llevamos siempre con nosotros, y por sólo eso los únicos capaces, también, de conducir y plasmar empresas y destinos realmente humanos.

Luis Arturo Castellanos
Ayacucho, 2.154
ROSARIO (REPÚBLICA ARGENTINA)

LO ESPAÑOL Y LO HISPANICO EN TEXAS

POR

CARLOS M. FERNANDEZ-SHAW

Ocurrió en la ciudad de Houston mi primera amanecida en Texas. Y la verdad es que fué el frío mi raptor de los brazos de Morfeo. Estaba helado, y tuve que buscar apresuradamente alguna acogedora colcha que me librara de la baja temperatura reinante en el dormitorio femenino de la Universidad de Rice. Alto ahí a los malos pensamientos, que en verano son los profesores del Instituto de Lenguas y algún que otro invitado sus beneficiarios, y no hay el menor rastro de alumnas por el interior de su moderna estructura. De aquí la ausencia de enchufes para la máquina de afeitar en los cuartos de aseo y mis problemas —inesperados en Norteamérica— para hacer desaparecer mi diaria barba.

¿Es que hace frío en Texas en verano? La respuesta es positiva si se refiere la pregunta a los interiores de los edificios, de los autobuses o de cualquier lugar limitado por cuatro paredes: el aire acondicionado ha alcanzado en Texas una popularidad difícilmente igualada en cualquier otro Estado de la Unión y suele proporcionar temperaturas que se aproximan muy favorablemente a las del Polo. Se tiene frío en el curso de la diaria labor en Houston, pero nadie reclama cuando regresa de la calle, agobiado por los elevados grados de temperatura y de humedad de que tan generosamente provee la naturaleza. La lucha con el medio ambiente es más llevadera cuando se tiene la certeza de no tardar en encontrar el oasis de algún refugio que le proteja a uno de los rigores caniculares. Y como los oasis son muchos, la salida a la calle ha dejado de ser una lucha en regla con los elementos para convertirse en una serie de escaramuzas guerrilleras, tan en boga en la actual técnica bélica. Aprieta el sol y sofoca el elevado porcentaje higrométrico: hay momentos en que el peatón se siente con misión de proa, hendiendo la densidad ambiente con el mascarón del propio cuerpo.

El calor se me ha aparecido como una de las características de Texas. He disfrutado de los ardores de su sol en casi sus cuatro puntos cardinales: llegué a recorrer en automóvil unos 3.000 kilómetros. En las localidades centrales tuve que soportar temperaturas de 105° F., si bien el grado de humedad era escaso, al estilo en uso en las llanuras de Castilla. Y tuve calor en Houston, y en Galveston, y en la carretera a San Antonio, y en las inmediaciones de San Saba, y en el este, y lo

hace en el «panhandle» (mango de sartén), al Norte, granero del país, parte de la región denominada por los españoles «llano estacado». Pero este calor, característico de Texas, a que aludo, no es sólo el climatológico: es también el temperamental. El forastero es recibido con calor, pero calor de amistad, de corazón abierto, de simpatía. Es el tejano franco de carácter, amigo de la sinceridad, generoso en el reparto de lo que le es propio, satisfecho de lo que es y de lo que posee. Su fama de fanfarronería es más bien consecuencia de su amor por la franqueza y de su innata oposición —que puede a veces rayar en brusquedad— a cuanto supone ausencia de genuinidad o exceso de vacías formas. De todo esto hacen los tejanos un culto, por lo que no han de extrañar los frecuentes saludos matinales o vespertinos, o simplemente con la mano, que gentes desconocidas entre sí se prodigan al encontrarse en la calle, en la carretera o en una escalera. Cuando el burgalés don Martín de León fundó en 1824 la ciudad de Victoria, bautizó su arteria principal —en la que él vivía con otros allegados— con el nombre de calle de los Diez Amigos: en la actual «Street of the Ten Friends» ha sido colocada hace poco una placa en la que se recuerda su origen español. Con tal simbólico acto se pretende, sin duda, reconocer la deuda ciudadana para con la amistad española, piedra básica del posterior desenvolvimiento de la urbe. Un motivo más digno de reflexión sobre la participación que en equellas peculiaridades del carácter típico regional haya tenido la presencia de España en sus tierras.

Y junto al calor, es el grandor la otra característica que llama la atención en Texas. Todo es grande en este Estado, que sólo ha sido sobrepasado en tamaño, entre sus compañeros de la Unión, por el recientemente incorporado de Alaska. De extensión tres veces superior a la Gran Bretaña, tiene cerca de 700.000 kilómetros cuadrados y una costa de 700 kilómetros a los largo del Golfo de Méjico; sus extremos llegan a distar entre sí más de 1.100 kilómetros. Predominan en Texas grandes planicies, pero no faltan montañas de 2.000 metros de altura, como el Big Ben en el Oeste, y lagos como el Travis o el Texoma en el Norte y el Centro, o espesos bosques en el sector oriental. Siempre que surge el tema de Texas en cualquier punto de los Estados Unidos surge el inevitable chiste o comentario irónico sobre el tamaño de aquel Estado o el orgullo que se atribuye a sus nativos. Sigue existiendo en la mentalidad del norteamericano no tejano la idea de Texas como la eterna frontera: el oeste de los ganados, las mujeres valientes y los hombres pronto para la pelea. Quizá por ello, y para aprovechar y desviar al mismo tiempo tal idea, la propaganda turística del Estado juega con las palabras *fron-tier* y *fun-tier*, apoyándose en ésta para demostrar

los completos atractivos que su superficie ofrece a los visitantes y a los indígenas.

Tiene fama Texas de ser un Estado rico y de contar con el mayor grupo de existentes millonarios. Produce el tercio del algodón nacional, tiene su suelo agujereado por infinidad de pozos de petróleo, sobrepasa a los demás Estados en la producción de vegetales, presume de tener la mejor ganadería de la Unión y cuenta con importantes fábricas de productos químicos, aviación, máquinas-herramientas y productos de todas clases. Texas se ufana de ser la cuna del almirante Nimitz —héroe de la última victoria sobre el Japón— y de los presidentes Eisenhower y Johnson. Es el único Estado que ha tenido vida independiente (dejemos aparte los meses de existencia de la República de Florida occidental) por casi diez años: de aquí su bandera con la «estrella solitaria».

Los españoles comenzaron a darse cuenta del tamaño de la región desde que Cabeza de Vaca la dió a conocer en las famosas descripciones de sus «Naufragios»: títulos tiene nuestro compatriota para ostentar el número uno entre los peatones de la región. Moscoso, Coronado y Oñate, con sus grupos expedicionarios, recorrieron parte de ella por los años cuarenta y finales del siglo XVI, pero no hicieron intentos de establecerse. Y no se equivocaron: dada su extensión, inútiles hubieran sido sus esfuerzos en los primeros tiempos de la conquista. Sólo cuando la colonización del norte de Méjico comenzó a afianzarse, y llegaron a los oídos de las autoridades españolas los intentos de los franceses, estacionados en las bocas del Mississipí, de correrse hacia el Oeste, comenzó propiamente la acción española en lo que es hoy Texas y parte de Louisiana. Y puestas manos a la obra, no escatimaron esfuerzos, ni se doblegaron ante la adversidad, fiel compañera de muchas empresas españolas fundacionales. Y se levantaron varios Presidios y se sembraron por doquier Misiones de franciscanos que llegaron a alcanzar la cifra de treinta y tres, y se construyeron a su alrededor poblados, y se agruparon a los indios para enseñarles el cultivo del suelo y la cría de los ganados en forma científica, punto de partida de una de las actuales riquezas de la región.

Quien goce comiendo mariscos, que visite Texas: recordará sin nostalgia las maravillas que se sirven en «El Mosquito», de Vigo. Y es precisamente la «Mosquito fleet», la flota Mosquito, la que en solemne ocasión anual se hace a la mar —tras espectacular católica bendición en Galveston— como en cualquier puerto del Cantábrico y la que merodea en número no menor a cien *trawlers* por las aguas del golfo de Méjico, para proporcionar satisfacciones únicas a los aficionados al buen pecado, bien en cualquiera de los restorantes de Galves-

ton —ciudad que en su nombre honra la memoria del gobernador español don Bernardo de Gálvez—, bien en los muy buenos de Houston. Puestos a elegir en ésta, vaya mi consejo por la «San Jacinto Inn», a la vera del crucero «Texas» —otro héroe del Pacífico—, fuera de servicio y objeto de turismo, y no lejos del monumento conmemorativo de la batalla de San Jacinto, por la que los tejanos se independizaron en 1836 de Méjico. Las millas: que hay que recorrer hasta llegar a la posada tienen su compensación, pues el hambriento comensal podrá hartarse de mariscos y otras clases de pescados, sin más que pagar una cantidad alzada y razonable al comenzar, y dará igual que se coma cada cual tres platos soperos de gambas y otros tantos de cangrejos, o que los mezcle, o pida más raciones, o los alterne con lenguado o langosta. La divisa de la casa es dejar «k. o.» al cliente, y casi siempre lo consigue.

Toda la sensación que dan de pujantes y progresivas las ciudades de Houston, Dallas o Fort Worth, produce impresión de decadencia el puerto de Galveston. Es posible que la pátina de viejo que la humedad de todo puerto de mar otorga contribuya a ello; pero existe un hecho incontrovertible: Galveston, situado estratégicamente en una isla, en la boca de una gran bahía, se ha dejado arrebatar la bandera de primer puerto de Texas, y precisamente por Houston, ciudad del interior, que ha precisado construir un canal para convertirse quizá en el tercer puerto, en punto a movimiento, del país. Se observan casas abandonadas en Galveston, y su aspecto trae involuntariamente a la memoria rincones hermanos que hemos contemplados en alguna de las estancadas ciudades tropicales de América del Sur. Mejor suerte se merece dicha ciudad, y con vistas a proporcionársela, se está proyectando la construcción de un inmenso parque de diversiones que, contando con las bellezas naturales del lugar, y con el mar y su magnífica playa —la mejor de la región—, sea un foco de atracción para los turistas de dentro y fuera del Estado. Como español, me alegraría del éxito del proyecto: que no agrada ver asociado un nombre español —e ilustre— a algo que no es próspero.

¿En qué país creería usted hallarse si al situarse en el centro de una de sus grandes ciudades se encuentra con los siguientes nombres correlativos de calles: Río Grande, Nueces, San Antonio, Guadalupe, Lavaca, Colorado, Brazos y San Jacinto? ¿Y si, además, en su principal edificio en donde se alberga el Cuerpo Legislativo, se tropieza en el vestíbulo con un puñado de nombres escritos en el suelo, entre los que se destacan Alamo, González, Velasco y Palo Alto? ¿Y si se topa en la sala central del mismo inmueble con un gran escudo español con castillos y leones, formando una especie de artística alfombra en armoniosa

combinación con otros cinco? ¿Y si ondea en el edificio próximo, en el que se hallan depositados los archivos estatales, la misma bandera española escoltada en la pared colindante por otro escudo de las mismas características nacionales? No sería falta de usted si se equivocara al apostar por alguna urbe española, y comprobara que se trataba de Austin, la capital de Texas.

Y no se puede decir que tales son recuerdos de los siglos de dominación española. Austin es una ciudad anglosajona cien por cien —en un principio por nombre Waterloo—, así bautizada para honrar la memoria del hombre que inició la llegada de los colonos del Este y, por tanto, la independencia de Méjico. Los recuerdos españoles que hoy existen en Austin son recientes, como lo es el monumento de las Seis Banderas, inaugurado hace dos años en Victoria, al frente de las cuales, como le corresponde en su calidad de adelantada, se muestra ufana la de los castillos y leones. También ondea ésta a la cabeza del mismo grupo —la de los lises franceses, la mejicana, la de Texas independiente, la Confederada y la actual—, en el gran parque situado entre Dallas y Fort Worth y que bajo el nombre «Six Flags» ofrece al público curioso las reproducciones de otros tantos pequeños poblados a base de las edificaciones, costumbres y acontecimientos más destacados en cada uno de los períodos de la historia de Texas. Nuestra hispánica bandera flamea, en fin —más menciones podrían hacerse—, en la cima de la C. B. Buchanan Home, en Richardson.

Merece la pena hacer un censo, aunque a la ligera, de las localidades tejanas que llevan nombres españoles. Su número no puede por menos de sorprender, y más aún si se agrupan por temas. Llevan nombres propios: Adrián, Antón, Candelaria, Celina, Christoval, Clara, Concepción, Elsa, Esperanza. Gerónimo, Guadalupe, Inez, Joaquín, Lolita, Mercedes, Natalia, Perico, Petronila, Ricardo, Sarita, Socorro y Sebastián. Patronímicos: Aguilares, Alba, Bolívar, Bustamante, Dávila, De León, De Soto, Gómez, González, Guerra, Hidalgo, Morales, Medina, Mendoza, Navarro, Palacios, Los Sáenz, Romero, Saltillo, Valera, Vera, Zapata y Zavalla. Colores: Amarillo, Blanco, Celeste, Colorado, Quemado. Aspectos de la Naturaleza: Agua Dulce, Agua Nueva, Alamo, Alamo Alto, Alta Loma, Alto, Boca Chica, Charco, Coyote, Cuevas, Del Río, Del Valle, El Campo, El Lago, El Paso, El Sauz, Encinal, Encino, Era, Grulla, Hondo, Lagarto, La Paloma, Leona, Llano, Los Ebanos, Los Fresnos, Mico, Nevada, Palito Blanco, Palo Pinto, Plano, Río Frío, Río Grande, Río Hondo, Riomedina, Río Vista, Salado, Salmón, Sandía, Sierra Blanca, Vega y Víboras. Nombres de ciudades o fundaciones españolas: Carmona, Corpus Christi, Galveston, Laredo, La Villa, Loyola, Los Angeles, Puerto Rico, Saragosa,

Segovia y Vigo. De Santos: San Antonio, San Benito, San Diego, San Elizario, San Felipe, San Gabriel, San Isidro, San Juan, San Marcos, San Patricio, San Pedro, Santa Elena, Santa María, Santa Rosa y San Ygnacio. Relacionados con el ganado: Bovina, Bronco, Cornudas, Cuero, Ganado, La Feria, Matador y El Toro. Con la construcción: Balcones, Camilla, Casón, Frontón, Lajitas, Presidio, Refugio, Spanish Fort y Tornillo. Varios: Bandera, Bonanza, Bonita, Boquillas, Brazos, Canutillo, Chico, Dinero, El Indio, La Joya, La Reforma, Loco, Nada, Orla, Progreso, Realitos y Talco. ¿Verdad que no se esperaba usted tantos? Pues ésa es Texas.

¿Y San Antonio? Es la ciudad tejana que más guarda su sello hispánico, y no sólo en su nombre y en sus calles —Dolorosa, Flores, Soledad, Presa, Nueva, Buena Vista, Salinas, Pérez, Ruiz y docenas más que podrían recordarse—, sino en su ambiente, sus plazas, su río, su noche, su aire... En algo se ha de notar que fué la ciudad más importante de la región durante mucho tiempo —por supuesto, bajo los regímenes español y mejicano—, hasta que los nuevos colosos urbanos de Houston o Dallas han venido a ganarle por la mano. Pero no implica tal pérdida de hegemonía la ausencia de progreso en la perla de Texas. Es San Antonio una ciudad en pleno desarrollo, que cuenta con industrias florecientes, como las fábricas de cerveza «Lone Star», y es la sede del más grande establecimiento militar de todo el país: el Fuerte Sam Houston, con el Cuartel General del Cuarto Ejército, y el «Broke Army Medical Center», con un hospital de 2.000 camas, laboratorios y la Escuela Central de Sanidad Militar. Además, las Fuerzas Aéreas cuentan en San Antonio con la «Kelly Air Force Base» (enorme depósito de suministros), la «Lackland Air Force Base» (principal escuela para el entrenamiento de reclutas y futuros oficiales), la «Randolph Air Base» (Cuartel General Ejecutivo del «Air Training Command») y el Centro de Medicina Aeroespacial (centro de investigación para los viajes interplanetarios). Este aspecto de San Antonio, en el que la nota militar predomina, no puede extrañarnos si recordamos que en sus orígenes fué sobre todo la sede de una importante guarnición española. Proyectos conducentes a promover su desarrollo económico y a aumentar sus intercambios comerciales con otros puntos del país e incluso del continente están en marcha: será su culminación la Hemis Fair, que con grandes ambiciones se prepara para 1968, coincidiendo con el 250 aniversario de la fundación de la ciudad.

Predispone a favor San Antonio cuando al entrar en su casco urbano se ven en sus calles balcones españoles y flores por doquier, y cuando se oye por plazas y mercados la lengua de Sor Juana Inés de la Cruz. Su población está formada en gran parte por mejicanos de

llegada relativamente reciente y por sucesores de los pobladores de la época colonial: unos y otros constituyen hasta el tercio de sus habitantes, conservando los segundos un considerable dominio del español. Tal grupo ejerce gran influencia actualmente en la vida ciudadana e incluso estatal; pasaron los tiempos de la segregación en los que su condición hispánica les sometía a vejámenes y situaciones de injusta desigualdad. El representante del distrito en el Parlamento federal se apellida González, y es hombre de gran prestigio local y nacional. Recorrí la ciudad en el Cadillac (utilizado, valga la aclaración, para los entierros de lujo de una funeraria) de sir Henry Guerra, descendiente de una de las más antiguas familias sanantonianas: su español era casi tan bueno como su inglés, pero su hispánica hospitalidad —y la de su esposa— superaban a éste.

La historia de Texas comienza en San Antonio. Es esta ciudad, al decir de uno de sus cronistas sajones, la más preciada reliquia del Estado. La razón principal de su primitiva capitalidad fué la abundancia del agua que manaba no muy lejos y cuyo cauce, formando coquetuelos meandros, habría de constituir uno de los atractivos metropolitanos. Porque el recorrido del río San Antonio por el casco de la urbe, a través de unas conseguidas obras de canalización, se ha convertido en uno de los parajes más bonitos que encontrarse pueden en urbana geografía y uno de los rincones del mundo más cargados de poesía y de romanticismo de la buena clase. Las parejas que quieran rodear a su amor del adecuado marco, que acudan a San Antonio, desciendan las escaleras que conducen al río y se paseen a la luz de los faroles por las bien pavimentadas riberas, o se dejen llevar en cualquiera de las balsas que en varias direcciones circulan, o tomen una copa o pidan una cena en los restaurantes móviles que por el río se deslizan, o se detengan en el «Arneson River Theatre» y contemplen desde un empinado anfiteatro o desde las propias barcas la representación de «Fiesta Noche del Río», que se reflejará en las aguas que fluyen y separan el escenario del auditorio. Ese efecto que produce el ambiente, esa comida que sibaríticamente se ingiere, esas gentes alegres y hospitalarias, ese espectáculo que se contempla, son españoles en gran parte e hispánicos en su totalidad; un vino de Rioja, un gazpacho o un cocido, un dúo de zarzuela o un zapateado flamenco, un olor al sevillano jazmín, o unos ojos profundos de morena clara son hallazgos que pueden darse en cada esquina callejera o en cada recoveco fluvial.

No ostenta San Antonio la primacía fundacional en lo que es hoy territorio tejano. Ya en 1659 fué establecida una Misión, al sur del Río Grande, con la denominación de Nuestra Señora de Guada-

lupe, en cuyo derredor se erigió la localidad de El Paso del Norte. Cuando los colonos españoles de Santa Fe y otros poblados de Nuevo México hubieron de replegarse como consecuencia de la sublevación de los indios en 1680, se refugiaron en El Paso. Entonces don Antonio Otermin y Fray Francisco Ayeta fundaron en 1682 y 1683 las Misiones de Ysleta, Socorro y San Antonio de Senecu, a no gran distancia de la primera. Estas Misiones, como todas las iniciadas por los españoles, tuvieron por objeto civilizar a los indios, enseñarles la religión cristiana y ayudarles en el cultivo de sus campos o cría de sus ganados. Las tentativas del explorador francés Lasalle de establecerse en Texas alarmó a las autoridades españolas, que ordenaron al gobernador de Coahuila, el capitán Alonso de León, se pusiera al frente de una expedición colonizadora.

Dado el interés de esta expedición, decidí incluir en mi peregrinaje tejano las misiones fundadas en el curso de ella. Y, con la guía y conducción experta de miss Henrietta Henry, secretaria de la «Texas Old Missions Restoration Association», partimos de Houston y tomamos la carretera que conduce hacia el Este. Al gozar de la comodidad del moderno automóvil de mi acompañante—heroica enfermera en la guerra del Pacífico contra el Japón, por más señas— y al defenderme de los rigores del clima con la maravilla de su aire acondicionado, ¡cuántas veces en mi viaje reflexioné sobre nuestra molicie actual (¡había momentos en que me sentía fatigado!) y sobre las extraordinarias cualidades de nuestros conquistadores y misioneros que superaron con su entusiasmo y su patriotismo todas las penalidades que la distancia, los rigores del tiempo, los indios, la naturaleza, en fin, les imponían en todo momento!

Es precioso el Oriente de Tejas, e inesperado. No es ésta la imagen que se tiene del Estado de los vaqueros, con sus terrenos sin árboles, planicies predominantes, y color castellano envolviéndolo todo. El paisaje que se divisa a ambos lados de las carreteras 59 y 69 es el de árboles abundantes, bosques cerrados a veces, vegetación densa, color verde como tema principal a base de robles, pinos o nogales, tremenda variación cromática al aproximarse a la ciudad de Tyler, primer centro mundial productor de rosas y sede anual del más brillante festival centrado en torno a la flor reina. El capitán Alonso de León y el Padre Miguel Fontcuberta eligieron tales parajes para la erección de dos Misiones, una de ellas San Trancisco de los Tejas, en el 24 de mayo de 1690. Carteles camineros indican el emplazamiento de la Misión, y una piedra conmemorativa recuerda a los visitantes la hazaña de un puñado de españoles. No hace mucho fué reconstruída su estructura y, aparte de hallarse en el presente vacía, ayuda a la imaginación a rememorar los

azarosos días de su existencia dentro del remanso que encontrarían sus moradores en las frondas de los bosques circundantes. Fundóse una provincia en este sector y fué nombrado gobernador don Domingo de Terán de los Ríos, hasta que en 1693 hubo de ser abandonada la región por tener que concentrarse los esfuerzos españoles en la Florida occidental. Por San Francisco de los Tejas pasaba el Camino Real hacia Natchitoches, uniendo el oriente de Texas con San Antonio y Santa Fe. Es la actual carretera 21, y no faltan a lo largo de sus millas letreros rememorativos de su antigua condición de «real» y de haber sido mandada abrir por el rey de España a su gobernador, el anteriormente aludido Terán.

Si antes el aventurero galo Lasalle promovió los intentos colonizadores españoles de fines del siglo XVII, fué a comienzos del XVIII la presencia del traficante francés Saint Denis la que decidió a las autoridades hispanas al establecimiento de una red importante de Misiones y Presidios en puntos estratégicos del territorio. En 1716, en el curso de la expedición mandada por don Domingo Ramón y a la que pertenecía el Padre Francisco Antonio Margil, se echaron los cimientos, no lejos de los anteriores emplazamientos, de las Misiones de San José de los Nazonis, Nuestra Señora de la Luz, Nuestra Señora de los Dolores de los Ais y Nuestra Señora de Guadalupe, ésta en el actual emplazamiento de Nacogdoches, importante localidad de la región, en la que hacia el año 1779 se construiría un fuerte que todavía puede visitarse bajo la denominación de «Old Stone Fort». Completando el plan proyectado, en 1717 fundó Ramón la Misión de los Adaes, al lado de Natchitoches, en lo que es hoy Estado de Louisiana. Abandonadas temporalmente, como consecuencia de las incursiones francesas, dichas Misiones fueron restablecidas por el marqués de San Miguel de Aguayo, gobernador de Coahuila, en 1721, añadiendo el Presidio de Nuestra Señora del Pilar de los Adaes, cerca de la actual ciudad de Robeline y no lejano de la Misión correspondiente. Tejas fué erigida en gobierno independiente, y Los Adaes se convirtió en su capital por espacio de cincuenta años, hasta que el gobierno provincial fué transferido a San Antonio en 1772, en los tiempos en que Louisiana era española y ya no había franceses de quienes defenderse. Allá por 1779 llegó a la región el burgalés Antonio Gil y Barbo y utilizaría los abandonados muros de la Misión de Guadalupe para establecer una casa comercial. Todavía puede encontrarse en Waco a uno de sus descendientes, Henry Arechiga, conservando parte de los archivos familiares.

Completando ese esfuerzo español por guarnecer el este de Texas, y para no dejar muy aislados tales establecimientos, se estimó procedente fundar una ciudad intermedia. Esta es la razón de la existencia de San

Antonio, cuya partida de nacimiento data del 1 de mayo de 1718; correspondió su conjunta paternidad al capitán don Martín de Alarcón —acabado de nombrar gobernador de Texas— y al Padre Antonio de Buenaventura Olivares, de la Orden de San Francisco. Ocurrió así: Algunas diferencias habían surgido entre ellos poco después de su partida de Monclova, en Méjico, por lo que dividieron sus hombres y sus animales. A la vera del arroyo de San Pedro, don Martín levantó un fuerte al que denominó de Béjar, por el duque de tal nombre, el entonces príncipe de Asturias y más tarde Fernando VI. A media milla de distancia del anterior fuerte, Fray Antonio erigió una Misión, a la que tituló San Antonio de Valero, en honor del Santo Franciscano y del marqués de Valero, por aquel entonces virrey de Méjico. Como consecuencia de un posterior compromiso, la ciudad futura habría de llamarse San Antonio de Béjar. Aquella Misión sería conocida y reverenciada más tarde con el nombre famoso de «El Alamo» y se convertiría en uno de los santuarios patrióticos de los Estados Unidos por haber sido el lugar de la resistencia enconada en 1836 de un grupo de ciudadanos anglosajones, con el legendario Crockett a la cabeza, contra las tropas mejicanas del general Santana, quien al final del encuentro salió victorioso para no tardar en ser definitivamente derrotado en San Jacinto. Entre el Presidio y la Misión, un pueblo de adobes se iría poco a poco, elevando, y allí se encontrarían las casas de los oficiales y soldados con sus esposas indias, y las tiendas de los artesanos, y alguna cantina, etc. Restos de todo ello constituye el encantador hispánico rincón, conocido por «La Villita», que es una maravilla de recorrer, por su acabado ambiente, sus típicos rincones, sus evocadoras edificaciones con gran tino reconstruídas. Allí se desarrollan anualmente las «Noches del Viejo San Antonio», alegradas por los vistosos colores de los trajes regionales, los sabrosos platos de cocina, los hispánicos aires de músicos y danzantes.

El éxito de la Misión de San Antonio, atrayendo y civilizando a los indígenas de los contornos, promovió la fundación de otras en las cercanías. La primera, en 1720, fué la Misión de San José y San Miguel de Aguayo, hoy conocida por San José. Más tarde, en 1731, se levantaron tres más: Nuestra Señora de la Purísima Concepción de María de Acuña, San Francisco de la Espada y San Juan Capistrano. Fueron elevadas a lo largo del río en una distancia no superior a ocho millas, y se encontraban enlazadas entre sí por un sistema de acequias y acueductos. Muy bien se han conservado estas Misiones, y constituye su visita un incomparable peregrinaje hispánico. Tiene cada una su atractivo, y en todas destaca la magnitud de sus muros, la bondad de sus materiales de construcción y la importancia que alcanzaron fiel reflejo

del considerable centro en que San Antonio se convirtió desde los primeros días de su nacimiento.

No es éste el momento de hacer la historia de las Misiones. Pero sí el de recordar su existencia, su papel operante en el momento histórico presente y su contribución en el futuro a un mayor estrechamiento de los lazos culturales hispano-norteamericanos. Cualquiera que visite, por ejemplo, la Misión Concepción no podrá por menos de admirarse de la estructura de su iglesia (actualmente en servicio) y de la capacidad de su enfermería, desde cuyos lechos los dolientes podían seguir —como allá, cerca de la capital del Imperio, el rey Felipe II había seguido en monástica celda escurialense— la misa que se celebraba en el altar mayor: que en España se considera igual ante Dios a los poderosos que a los humildes.

Aun el más reacio a reconocer la obra civilizadora de España ha de quitarse el sombrero ante el maravilloso conjunto que forma la Misión de San José, hoy bajo la guarda del Servicio Federal de Parques. Han sido reconstruídos la iglesia —cuya bóveda fué vencida hace años por los rigores del tiempo— y los cuarteles en que habitaban los indios, se almacenaban los granos o los aperos, o se practicaban y se aprendían los oficios y las industrias; quedan en ruinas las moradas de los frailes por el romántico sabor que en ciertas circunstancias los muros derrumbados proporcionan. Y es que la evocación y la poesía se respiran en San José por doquier. Allí se encuentra la famosa «Ventana de la Rosa», atribuída al amor del escultor criollo Pedro de Huizar por una muchacha española que, habiendo de venir de la península, nunca llegó a reunirse con él; Huizar es autor también de la notable fachada de la iglesia: dos joyas del arte colonial y dos argumentos más a favor de los partidarios del barroco. Todo este ambiente con el que San José acoge al forastero es debido, en gran parte, al entusiasmo y competencia de una dama, la señora Ethel Wilson Harris, quien se propuso reconstruir y dar nueva vida a la Misión —lo que consiguió merced a las muchas colaboraciones que de todas partes obtuvo— y dar difusión de su historia y significación: en este último orden de cosas, escribió hace ya años el *Relato de San José*, en colaboración con Frank Duane, comedia que tiene por lugar de acción, allá por 1777, la visita que el inspector Morfi realizó a la Misión en compañía del comandante De Croix, en momentos en que Huizar trabajaba en ella; y ha representado por primera vez, en julio de 1964, en memorable sesión a la que tuve el honor de asistir, su nueva obra *Los indios de San José*. No puede ser más adecuado el local en que esta última comedia se ha estrenado: el «Teatro histórico de Texas», inaugurado en 1958, al aire libre, con espacioso anfiteatro y situado en los propios terrenos de la Misión. En su ámbito se oyen

por Navidad los sonidos españoles de la obra *Los Pastores,* que desde los tiempos misionales viene ofreciéndose casi sin interrupción a la piedad de los sanantonianos. Benemérita es la obra de la señora Harris y merecedora del reconocimiento de España: la historia pasada y la vida presente en San José, al alcance de la mano de cualquier curioso turista, constituyen un motivo de orgullo para quien siente en sus venas correr la sangre hispánica.

Con no menos amor ha sido conservado en San Antonio el Palacio del Gobernador español, que sigue situado en el punto central de la urbe. De no aparatosa apariencia (lastimosamente alterada por la vecindad de los estridentes colores de un «drug store»), tiene el empaque y la dignidad de lo hispánico; y en su interior la elegante sobriedad de una casa solariega del siglo XVIII, bien conservada por sus actuales mantenedores, y magnífico símbolo de la epopeya española por tierras de Texas. Es recoleto, acogedor y rumoroso su patio trasero, lleno de flores y de pájaros, centrado por una fuente y flanqueado por un amplio porche. Son de época los muebles y utensilios expuestos, fieles apoyaturas para que la imaginación nos haga revivir escenas entre ellos pasadas. Y presidiéndolo todo, un retrato del marqués de Valero. Y como tesoro, que nos muestra la presidenta de la Asociación Histórica Local, Mrs. Padgett, una elaborada colcha enviada como regalo desde la salmantina y tejedora ciudad de Béjar.

Hay que abandonar San Antonio mal que nos pese. Sirvan como colofón de nuestra estancia en ella los comentarios que oí a una personalidad sanantoniana sobre la obra de España en América: la colonización española ha sido excepcional porque ha sido la única en el que el recién llegado se ha ocupado de los recién descubiertos, intentando civilizarles, incorporarles a la civilización occidental y enseñarles una serie de conocimientos y técnicas útiles para su progreso, intentos en su mayoría logrados. España con sus tres elementos: el militar (conquistador), el civil (organizador) y el misionero (civilizador), organizó la nueva sociedad contando con los elementos previamente existentes; no los arrojó, ni los combatió con el ánimo de que se alejaran, sino los conformó con arreglo a unas sabias leyes. Con estas ideas rondándome por la cabeza, tomé la carretera 81 y puse rumbo a Rockdale, a 60 millas de Austin.

Sabroso «pic-nic» me aguardaba en las riberas del San Gabriel, entre espesos umbrajes y caminos vecinales. Eran los anfitriones unas damas de la «Texas Old Missions Restoration Association» y habían sido invitadas gentes de distinta procedencia, entre otras unos buenos franciscanos españoles residentes en la no lejana localidad de Waco. Hablóse de todo entre bocado y bocado y entre trago y trago de bebidas «sua-

ves» y no tan suaves, que poderoso era el vino traído expresamente para homenajear al visitante hispánico. Tratóse de las políticas democrática y republicana, y mencionóse la importancia que para los Estados supone la conservación de su libertad, a veces puesta en peligro por el absorcionismo federal creciente. Washington sonaba en la conversación como algo lejano, por no decir distante y aun ajeno: los tejanos —alegres, locuaces y casi gritones— parecían más preocupados por el gobierno de su Estado que por las decisiones que se tomaran en la Casa Blanca o en el Capitolio Federal. Y comentóse con preferencia la obra civilizadora de España, los sacrificios que se impusieron muchos españoles para traer la verdad a aquellas tierras y la sangre vertida por doquier. Salieron a relucir las fundaciones de las Misiones de San Francisco de los Horcasitas en 1746, de San Ildefonso en 1748 y de Nuestra Señora de la Candelaria en 1749. A visitar sus emplazamientos fué dedicada la sobremesa. No quedan, en verdad, muchas trazas de aquéllas, a no ser las lápidas conmemorativas levantadas en 1936, en las que se cuenta al caminante —tan pocos en USA— los hechos sobresalientes de cada Misión. Fray Mariano Francisco de los Dolores y Viana inició la primera, y lástima fué que el martirio del Padre José Ganzabal y las circunstancias con él conexas determinaran su traslado en 1755 a orillas del río San Marcos. De la Misión de San Ildefonso se observan restos de un dique y diversas obras de irrigación, y llegó a contar con 349 indios a juzgar por las referencias del capitán José Joaquín de Eca y Muzquiz. Nuestra Señora de la Candelaria sufrió, como la anterior, las consecuencias de la muerte del Padre Ganzabal, y hubo de ser trasladada también, andando el tiempo, cerca del río Nueces, en la actual carretera 55, la piedra recordatoria de la cual tuve también ocasión de ver a mi regreso de Camp Wood. Es notable observar la primordial preocupación de los españoles al fundar una Misión por el agua: se dieron pronto cuenta de que éste era un problema fundamental en Texas, y procuraron situarse en las orillas de un río y construir acueductos, acequias y diques para embalsar el tesoro líquido y aprovecharlo en regadíos.

La ciudad de Menard guarda preciosos restos de la acción española. Allá nos dirigimos por las rutas 81, 183 y 29. Unas horas de viaje y unos cientos de millas bien valen una visita a Menard, y no por los atractivos materiales que hoy puedan encontrarse en su término, pero sí por los recuerdos españoles que allí nos esperan, por el orgullo con que sus vecinos los muestran y por la hospitalidad con que éstos nos reciben. Menard cuenta con 2.000 habitantes y está situada a trasmano de cualquier ruta importante en Texas. Hay que ir a buscarla si se quiere gozar de ella, y éste es quizá uno de sus atractivos. Mr. Wedell, el presidente de la Sociedad Histórica local, fué nuestro guía, y nos

recibió con unos ejemplares del periódico *Menard News* en la mano, en los que se aludía a los motivos de nuestro viaje. A visitar el emplazamiento de la Misión de Santa Cruz de San Saba nos condujo primero, y allí hubimos de figurarnos la escena tremenda del ataque de los temibles comanches, que dejaron en 1758 las edificaciones en ruinas y muertos los Padres Alonso Giraldo de Terreros y José Santiesteban como mártires de la causa cristiana. A no mucha distancia se yerguen todavía las ruinas del Presidio de San Luis de las Amarillas, y a ellas nos encaminamos después. Las tapias exteriores son vecinas en uno de sus costados del río San Saba y sus restos dan idea de sus considerables proporciones. Alguna pared sostiene algún ruinoso arco y entre unas y otros se logra una aproximada idea del respetable tamaño del fuerte, uno de cuyos cubos atrae con su arrogancia la mirada del visitante. Interesante sería la reconstrucción de este Presidio, uno de los sostenedores del poderío militar español en la región. Notables hallazgos podrían obtenerse, a buen seguro, de ahondar un poco; nuestro cicerone - -defendiéndose de los rigores caniculares con un amplio sombrero tejano, excepción de los pocos que en Texas he visto— escarbó en cierto momento con su bastón en determinado lugar y fué recompensado con la aparición de pequeños trozos de cerámica, a no dudar española. Un paseo por las ruinas del Presidio, con alternativo ejercicio de alpinismo por sus escombros, es triste y reconfortante al mismo tiempo, y peligroso, ya que también se siente el silbido no lejano de pelotas de golf golpeadas por aficionados estacionados en un club fronterizo. El día acabó con la sorpresa de comprobar el selecto y casi numeroso auditorio que la Sociedad Histórica había reunido para escuchar el relato sobre la presencia de España en los Estados Unidos.

Fué la localidad de Camp Wood la siguiente parada en nuestra jira misionera. Transcurrió la etapa previa plena de rememoraciones extremeñas, tal es la orografía de la región y la frecuencia de chaparros y árboles retorcidos. No es aquí Texas llana, sino con abundancia de colinas, que hacen serpentear la carretera librando de monotonía a la atención y acumulando algún que otro riesgo si el conductor no es especialmente experto. Más allá recibirán al viajero manchas de encinas, «sage brush» (artemisia), nogales o «pecans», que no por capricho conserva el cercano río el nombre de Nueces, etc. La tierra en estos parajes blanquecina tomará un color más dorado hacia el Norte, por Odessa y por Lubock, en la llanura interminable, el «Llano estacado» de los españoles.

En Camp Wood, a la que nos lleva la carretera 83, estuvo la Misión de San Lorenzo de la Santa Cruz, fundada por don Felipe de Rábago y Terán y Fray Diego Jiménez. Es esta vez nuestro mentor Mr. James

Greer, presidente de la Sociedad Histórica Local, acompañado por un grupo de colegas. Con los datos proporcionados por un equipo de arqueólogos de la Universidad de Texas se reconstruyeron hace tiempo algunos muros con los mismos tipos de adobes utilizados en épocas españolas, pero los trabajos fueron interrumpidos por falta de información fidedigna. Ojalá en los archivos españoles o mejicanos puedan ser hallados pronto los datos que los buenos amigos de Camp Wood precisan para dar cima a sus afanes de recreación fiel de las edificaciones misionales y convertir su localidad en uno de los atractivos turísticos de la región, si no del Estado. Bien se merecerían el hallazgo los miembros de la «Camp Wood Historical Association», por no referirme a otras organizaciones ciudadanas: presencié una de sus sesiones, al aire libre, después de un almuerzo en el que cada familia aportó sus especialidades, y cada uno rivalizó en entusiasmo por los trabajos asociativos y en esperanza por la colaboración que habrían en lo sucesivo de encontrar en España. Tal reconstrucción justo homenaje sería a la memoria de los españoles heroicos que en 1762 se propusieron civilizar los indios apaches y protegerles contra sus rivales comanches. Con la promesa de enviar una bandera rojo y gualda nos despedimos de Camp Wood, y con la de participar en sus esfuerzos investigadores sobre los recuerdos históricos allí enterrados.

Otro Presidio y otra Misión pueden encontrarse en la actual ciudad de Goliad, situada a mitad de camino entre Houston y San Antonio. Para nuestra satisfacción hispánica, ambos edificios se hallan en avanzado estado de reconstrucción, especialmente la segunda, gracias a los fondos generosos provistos por Mr. Thomas O'Connor, presidente de la Sociedad Histórica de Victoria. La Misión de Nuestra Señora del Espíritu Santo de Zúñiga, fundada en el emplazamiento presente en 1749 (los anteriores, en los años 1722 y 1726), tuvo por objetivo cristianizar a los indios caníbales de la región. Yérguense en el paisaje sus muros, con gran fidelidad levantados de nuevo, comprendiendo la iglesia y las habitaciones de los frailes y de los indios, y da gloria verlos y esperanza en que en futuro no lejano puedan recortar sus siluetas en los cielos de Texas el resto de las Misiones, formando una hispánica cadena que abrace el Estado y constituya el soñado «Texas Mission Trail» o «Ruta de las Misiones de Texas». A unas cuantas millas de la Misión se alza el Presidio de La Bahía, fundado por el capitán Orobio y Basterra: importante fortificación a juzgar por los muros en pie y por el terreno acotado de acuerdo con las ya avanzadas investigaciones. Es admirable la labor del arquitecto Mr. Strippling, de sus colaboradores técnicos y del peonaje —en su mayoría mejicano— trabajando bajo el abrasador sol estival, excavando allá, levantando paredes acullá, clasifi-

cando con extraordinarios rigor científico y fidelidad histórica (en adecuados receptáculos, provistos de detallados datos sobre el hallazgo) cuantos instrumentos, botones, herrajes, clavos, piezas de cerámica, etc., han ido encontrando. La iglesia, ya en servicio, hace concebir ilusiones por cómo ha de quedar el resto del recinto militar. Una antigua imagen de la Virgen de Loreto se muestra a la piedad mariana y a la general admiración artística, en una capilla lateral; en el altar mayor aparece un fresco moderno de pintor mejicano ante el que dice la misa dominical el cura de Goliad. Ambiente lugareño español se respira entre los muros de La Bahía y hay que hacer esfuerzos para convencerse de que no nos hallamos en la meseta castellana, sino en las tierras del Tío Sam, y eso que no debemos olvidar que la posterior historia de tal Presidio está muy ligada a la de la independencia de Texas.

Cercana a la anterior Misión se halla la de Nuestra Señora del Rosario, establecida en 1754 por los franciscanos y que tuvo más de cuarenta años de vida. Buena suerte le tocó en punto a conservación: fué elegida para establecer una escuela para las familias de los soldados y pobladores de 1818, siendo sus primeros profesores Juan Manuel Zambrano y José Galán. Con posterioridad, albergaría una escuela femenina.

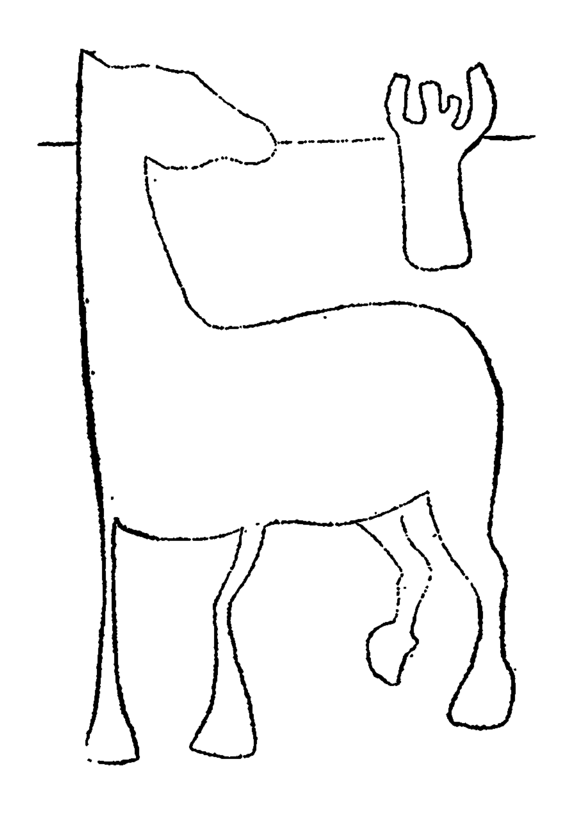
Otro establecimiento militar sería añadido a los ya mencionados en 1759-60 por el capitán Alonso Rubín de Celis: el Presidio del Norte, en el lugar hoy conocido como Presidio, en la frontera con México, en la parte de Chihuahua. En esta vecindad habían sido fundadas en 1683-84 por Juan Domínguez de Mendoza y el Padre Nicolás López, de la Orden de San Francisco, las Misiones de San Antonio de los Puliques, San Francisco de los Julimes, Santa María la Redonda, San Pedro de Alcántara, El Apóstol Santiago y San Cristóbal. En 1750, José Escandón puso los cimientos a la Misión Dolores, no lejos de la localidad de Laredo, también a orillas del río Grande, aunque a muchas millas al Sur de las anteriores. En paraje casi equidistante de una y otras, el capitán Fernando del Bosque, con el Padre Juan Larios, condujo una expedición en 1675, que atravesó el río Grande por donde hoy se encuentra Eagle Pass, y en lugar próximo a la actual localidad de Del Río que denominaron «San Ysidro» (¿corresponderá al «San Felipe Springs» de nuestros días?), fué dicha una misa solemne el día 16 de mayo, quizás la primera de que se tenga noticias en el territorio de Texas. Cercana a la desembocadura del gran río fronterizo, los franciscanos levantarían, en 1750, la Misión de Penitas, que, andando el tiempo, y cuando se hicieron cargo los oblatos, tomaría el nombre de La Lomita. Con estas fundaciones y las primitivas de la región de El Paso a las que vino añadirse el presidio de San Elizario, en 1770 —en medio del Camino Real—, fué festoneándose el río Grande en su interminable re-

corrido con una serie de poblados hispánicos, puestos limítrofes en la hora presente, y que habrían de escoltar hasta su salida al golfo de Méjico, por Boca Chica, enfrente de «Padre Island».

Va llegando la hora de abandonar Texas y de alejarnos de esos trozos de alma que España dejó en su territorio. Los dejamos en buenas manos, las de Tomra, «Texas Old Missions Restoration Association», la que en su folleto divulgador, anzuelo para nuevos miembros, atribuye a las Misiones españolas y a la cultura que ellas difundieron las siguientes benéficas consecuencias para Texas: 1) Plantaron las primeras semillas del progreso cultural de la región; y 2) sin el esfuerzo misionero no se habría formado el núcleo civilizado que atrajera a Moses Austin y a su hijo, iniciadores de la colonización anglo-americana.

En la carretera, antes de llegar al aeropuerto de partida, nos fijamos en las indicaciones de tráfico: «velocidad máxima: 70 millas; de noche, 65 millas». Y reflexionamos en la inteligencia de distinguir, en punto a velocidades —como en otras cosas— entre la noche y el día, y nos damos cuenta de que en Texas está permitido ir más de prisa que en el Este del país: ¿es que los tejanos quieren adelantar a sus conciudadanos orientales y aun sobrepasarlos?, ¿es que quieren recuperar el tiempo perdido? Es Dallas la última tierra de Texas que piso —también fué la primera—, y cuando el avión sobrevuela la ciudad, no puedo por menos de dedicar un pensamiento al presidente Kennedy, el recuerdo de cuya trágica muerte fué quizá la inconsciente explicación de la ausencia en mi itinerario de la visita a la ciudad, sede de un importante grupo de hombres de empresa españoles.

Carlos M. Fernández-Shaw
WASHINGTON
Noviembre 1964



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

SOBRE TRES ESTUDIOS DE SILVIO ZAVALA *

Probablemente ningún fenómeno de nuestro pasado ha alcanzado en los últimos tiempos un progreso historiográfico tan rotundo como el estudio de la experiencia de España en América en el tiempo de la modernidad. Y no ha sido poco decisiva en el logro de este nivel la línea de investigación histórica que nos llega del otro lado del Atlántico, donde un selecto número de indagadores—Klein, Merriman, Hanke, Bolton, Alaman, Orozco, Levillier, Levene, Zavala, etc., se hallan empeñados en desvelar el auténtico sentido de la acción española en el Nuevo Mundo.

Entre todos ellos, Silvio Zavala constituye un testimonio preeminente. Ininterrumpidamente, desde hace una treintena de años, el discípulo de Altamira viene cultivando, con autoridad indiscutible, el campo de la historia indiana en sus más variadas dimensiones —instituciones, vida económica y social, pensamiento político, etc.—, de tal modo que obras suyas, como *La encomienda indiana, Las instituciones jurídicas en la conquista de América, La filosofía política en la conquista de América*, etc., ofrecen hoy puntos de referencia insoslayables para quien aspire a conocer, con algún rigor, este momento histórico. Pero hay que señalar que el profesor Zavala no se limita a la investigación personal. Desde la presidencia de esa gran institución, que es el Colegio de México, Zavala ha conseguido la creación de un buen grupo de investigadores y ha impulsado, de manera tenaz, el trabajo de sus equipos, logrando resultados definitivos en la iluminación de esta época.

No es fácil imaginar el fabuloso impacto que el hallazgo del nuevo espacio y de los nuevos hombres causó en la sensibilidad de la cultura

* *La defensa de los Derechos del Hombre en América Latina* (siglos XVI-XVIII), UNESCO, Raza y Sociedad, 1963. *Apuntes sobre Historia cultural de América.* Sobretiro de la memoria del Colegio Nacional, México, 1963. *Indigènes et Colonisateurs dans l'Histoire d'Amerique.* Tiré a part, París, s. a.

occidental contemporánea. Quizá la célebre frase de Gómara, ya clásica, nos pudiera dar idea de esta gran sorpresa. Entre los intelectuales del momento, la llama de esta novedad ejerció una atracción fascinadora. Hasta tal punto fué así, que las consecuencias del fenómeno afectaron a todos los órdenes del saber. La ciencia geográfica, la ciencia natural, la ciencia antropológica, la literatura política, social y religiosa, en definitiva, la concepción del mundo, no escaparon a las consecuencias de este choque.

No es posible acertar con una visión válida de este acontecimiento si no se esclarece el «pensamiento» al que se encuentran vinculados los hechos. El descubrimiento da origen a «una literatura política peculiar», que trata de hallar, desde los presupuestos filosóficos creados por la secular cultura europea, respuesta eficaz a dos ineludibles cuestiones: «¿Cuáles son los títulos que pueden justificar los tratos de los europeos con los pueblos indígenas? ¿Cómo se ha de gobernar a los hombres recién hallados?»

Zavala vincula a la solución de estas cuestiones el dualismo teórico, en que la inquietud de los colonizadores se escinde durante los siglos XVI y XVII fundamentalmente. Desvelar el sentido de esta escisión y las líneas de su significación, constituyeron ya la preocupación de su libro sobre la filosofía política en la conquista de América —del cual *La defensa de los Derechos del Hombre en América Latina* es un resumen básico—, partiendo siempre de la toma de conciencia del carácter liberalizante, que en el mundo occidental ha tenido el descubrimiento del Nuevo Continente.

El punto de arranque zavaliano se encuentra en la valoración de la dependencia de la «doctrina que nutre las instituciones dedicadas a regir la nueva sociedad hispanoamericana», en relación con la filosofía política occidental, tal como la interpretan los españoles. Es un hecho claro que la contribución esencial, en el orden ideológico a la construcción de la nueva sociedad, fué europea. Pero no debe creerse que en la recepción de este bagaje de ideas América adoptó un mero papel pasivo. La fuerza de los hechos de la conquista, la influencia del medio y la visión de inéditas realidades condicionaron, modificaron y dieron un contenido práctico peculiar a los esquemas europeos. De ahí la diferencia radical en el apasionado enfoque de los problemas por parte de los pensadores que fueron a América, respecto a aquellos que, sin salir de su espacio nacional, especularon sobre el tema. Precisamente esta situación inicial dotará de singularidad el despliegue posterior de la cultura americana, cuya sucesión viene, en rasgos generales, a seguir la de los movimientos intelectuales y artísticos iniciados en Europa, pero sin que ello signifique un justo sincronismo. Ambas

dinámicas culturales presentan —según nota Zavala— «conexiones indudables junto a particularidades y asimetrías que resultan del paso del océano y del proceso de adaptación», que los productos ideológicos de la metrópoli sufren insoslayablemente en los diversos ambientes americanos.

Posiblemente el primer esquema europeo que se aplica a la realidad política de la conquista indiana viene trascendido de dimensiones religiosas. No es esto extraño dado su origen hispánico. La persistencia en la Península Ibérica —como resultado de la secular querella con los musulmanes— del afán medieval de hacer progresar la cristiandad a costa de pueblos gentiles e infieles sin perjuicio del interés nacional, fácilmente constituye la explicación de este fenómeno. Programáticamente este imperialismo apostólico se expresa en documentos regios, en afirmaciones de los primeros héroes de la conquista e incluso en los historiadores contemporáneos del fenómeno. Sin embargo, ello no es privativo de España. En el resto de Europa el tema alcanza asimismo un eco general con un tono menos radical que entre nosotros, dibujándose en sus antecedentes medievales, dos líneas definidas, según su intransigencia o generosidad en el planteamiento de las relaciones con los infieles. Representantes de la primera actitud son, por ejemplo, Enrique de Susa —el Ostiense— y Juan Wycliffe —condenado por el Concilio de Constanza—; testimonios de la segunda son Inocencio IV y Tomás de Aquino. En «la ideología culta de la conquista hispanoamericana» se revelan diáfanamente estas dos posiciones. De una parte Palacios Rubios —el nuevo Ostiense, según la acusación de Las Casas— y Sepúlveda representan el grupo que apoya la defensa del derecho de la cristiandad a someter a la autoridad y convertir en esclavo a aquellos infieles que no quieran «tornarse cristianos», consistiendo —en última instancia— su pretensión un intento de justificar y legitimar el procedimiento bélico de conquista. De otra, Las Casas, Vitoria, etc., en la línea de Juan Maior y el cardenal Cayetano y penetrados del sentido secularizador del momento, defendían el derecho natural de los indios a su propio dominio, pese a su condición de infidelidad.

No está demás insistir —como lo hace Zavala— en la decisiva contribución del debate americanista al esclarecimiento de «la espinosa cuestión relativa a la convivencia del poder espiritual con el temporal que tanto apasionó a Europa». La defensa por los españoles de la ortodoxia católica a partir de la reforma, no significó el mantenimiento

de los criterios del Ostiense, sino la espiritualización definitiva del poder papal y, por contraste, la secularización completa de los títulos temporales de dominio. Esta actitud, que alcanza pleno despliegue en Vitoria, tiene su antecedente español en Torquemada, y su formulador en Belarmino, siendo su resultado, en orden al problema indiano, la proscripción de la guerra «como instrumento de penetración religiosa y política» en el Nuevo Mundo y la creación de un clima de respeto a la libertad, a los bienes y reinos de los infieles. Gracias a la infatigable acción de Fray Bartolomé de Las Casas, tal avance doctrinal tuvo reflejos institucionales, que si no llegaron a cumplir del todo el afán que contenían —«se enfrentaron a las necesidades y a los apetitos del grupo encargado de la actividad colonizadora»—, formaron parte, sin embargo, de la conciencia española en América y denotaron la honesta disposición de un pueblo, que puso a revisión su primera acción dominadora y violenta, «adoptando otra más liberal que la aceptada a fines de la Edad Media en los tratos con pueblos gentiles».

Lo anterior no debe hacernos creer en la carencia de otros esquemas. Si bien el problema del contacto entre la Cristiandad y los infieles constituye un aspecto primordial de las teorías en torno a la conquista, también se descubren «conceptos de índole política más neta», aunque no aparezcan desligados por completo de matices religiosos o morales. A este sentido responde, según Zavala, el planteamiento de la conquista «como una dominación de hombres prudentes sobre bárbaros». En este caso el antecedente es más remoto. La teoría aristotélica del carácter natural de la servidumbre, cuya base filosófica radica en las diferencias que existen entre los hombres en cuanto al uso de la razón y que exige la sujeción de lo imperfecto a lo más perfecto, incluso con la colaboración de la fuerza, se conserva vigente en Europa pese a la modificación que de este legado ideológico han hecho los Padres de la Iglesia, en el sentido de afirmar la igualdad y libertad originaria de todos los hombres. Probablemente el texto que contribuyó en mayor medida a conservar y defender la idea de la servidumbre natural, según el módulo aristotélico tal como se entiende en la época, haya sido *El Regimiento de los príncipes,* debido probablemente a Tolomeo de Lucca y atribuído por los contemporáneos a Tomás de Aquino, donde se vincula la servidumbre natural a una teoría cosmográfica, según la cual unas provincias son aptas para la servidumbre y otra para la libertad, habiendo también hombres siervos según naturaleza, ya que no pueden usar de la razón. Juan Maior,

profesor nominalista en París, es el primero que extiende este concepto de servidumbre natural al caso de los indígenas de América, pero su posición es radicalizada en la Junta de Burgos de 1512 por Palacios Rubios, que distingue dos clases de servidumbre: la legal y la natural. Con base en la *Política*, de Aristósteles, y siguiendo la línea de *El Regimiento* que atribuye al Aquinate, Palacios Rubios explica la servidumbre natural en el sentido de que el dominar y el servir son cosas necesarias y útiles, ocurriendo que «desde el mismo momento en que fueron engendrados» unos hombres nacen para el mando y la dominación y otros para la sumisión y la servidumbre. En su célebre «Requerimiento», Palacios Rubios considera que «los renuentes a someterse al dominio cristiano o que no admitían a los predicadores de la fe, daban causa a una guerra justa y podían ser esclavizados a consecuencia de ella». Tal esclavitud es de orden legal. Es decir «contra el infiel que resiste se apela a la guerra y a la esclavitud legal; contra el obediente puede esgrimirse la servidumbre natural fundada en la ineptitud o barbarie». Este segundo tipo de servidumbre parece dar origen a la institución de las «encomiendas».

Pero el principal exponente español de la doctrina de la servidumbre natural no es Palacios Rubios, sino Ginés de Sepúlveda. Renacentista y fiel aristotélico, no se deja impresionar por el espectáculo de las culturas indígenas más desarrolladas, de México, Yucatán y Perú —ya conocidas en la época— y mantiene con vigor el menosprecio que siente por la barbarie indígena. En su *Democrates Alter* defiende un bélico imperialismo apoyado en dos razones que estima concurren en el caso de los indios: ser siervos por naturaleza, por nacer en ciertas regiones y climas del mundo y vivir bajo un sistema depravado de costumbres. Al imperio, pues, corresponde una misión civilizadora.

Contra esta doctrina de la servidumbre natural reaccionaron críticamente los escolásticos españoles, tomando como punto de partida la idea de la libertad cristiana y defendiendo un trato más generoso y pacífico a los indios. La primera voz de alarma es sabido que fué lanzada por fray Antonio de Montesinos, que abrió camino a las apasionadas proclamas de Las Casas y a las vigorosas aportaciones de Vitoria, Soto, Vázquez de Menchaca, Acosta, Báñez, Suárez, etc. Todos estos pensadores contribuyeron a la creación de «la doctrina liberal que sirvió de inspiración al estatuto adoptado por España para gobernar a los naturales del Nuevo Mundo». En la propia Junta de Burgos había surgido ya una fuerte objeción de los defensores de los indios, en el sentido de notar la contradicción existente entre afirmar la incapacidad natural de los indígenas y la bondad y potencia de su Hacedor. Las Casas acentúa esta posición y señala programáticamente que es

una calumnia acusar de irracionales y bárbaros a los indígenas, pues gozan de razón, de capacidad moral y política, de habilidad mecánica, de buena disposición y belleza de rostros y cuerpos, llegando a defender, incluso, que «muchos de ellos hasta pueden gobernar a los española en la vida monástica y política y enseñarles buenas costumbres».

Fray Bartolomé no teme a la audacia de limitar la autoridad de Aristóteles, declarándola cuestionable por la condición pagana de su titular, y enarbola una antropología basada fundamentalmente en la idea de la creación divina del hombre, salvaguarda de su racionalidad y expresiva de la unidad del género humano, poniendo así coto a la acusación general de irracionalidad respecto de los indios, en que descansa la teoría de la servidumbre natural. Se podrá acusar al famoso dominico de algunos extremismos, pero es incuestionable que supo dar expresión vigorosa a la doctrina de la libertad cristiana que servía de amparo a los derechos del indio.

El eco de Las Casas llegará a documentos pontificios, como la Bula de Paulo III —9 de junio de 1537—. El resultado en todo caso de la pasión lascasiana fué una valoración dinámica de la fe en el progreso y la negación de la barbarie como algo fijo e irreductible, contribuyendo así —como posteriormente el padre Acosta— a la limitación del alcance de la dominación violenta sobre los indios y al robustecimiento de los derechos de los que eran sometidos al imperio cristiano.

La solución, pues, de la tensión existente entre conquistadores intransigentes y pensadores generosos, se inclinó de parte de los últimos, triunfando la doctrina de los escolásticos revisionistas. «A consecuencia de que las metas eran altas y libres, existió un aliento de reforma en las instituciones coloniales de Hispanoamérica, y aquella realidad histórica dominada por la codicia quedó sujeta a la atracción de principios superiores de dignidad humana.» Este proceso se completó durante el siglo XVIII, donde la doctrina de la libertad y la igualdad se nutre de los contextos ideológicos de la época, prestando al moderno afán escolástico mayor virtualidad.

Zavala mantiene un sentido permanente de valoración auténtica de la acción hispánica en el Nuevo Mundo, considerándola como uno de los importantes capítulos del camino histórico en la defensa de los derechos del hombre. Si bien la actitud intelectual de los españoles ante el tratamiento de los indios presenta, de una parte, «limitaciones de época y de ambiente», y de otra «generosas y universales ideas de libertad humana que contribuyeron a mejorar el destino de hombres pertenecientes a culturas distintas de la europea», puede afirmarse, «sin temor a caer en la falsa apología, que, desde el primer momento,

la servidumbre y la libertad libraron entre nosotros su eterna batalla, cuyo resultado decide en cada época histórica el grado de progreso ideal y práctico que constituye el patrimonio de la generación viviente».
DIEGO I. MATEO DEL PERAL.

LA «SOCIOLOGIA DE LA NOVELA» DE GOLDMANN

Lucien Goldmann es una de las figuras más importantes de la «nueva crítica literaria» francesa. Discípulo de Lukács, ha aplicado sus teorías estéticas al estudio de obras literarias concretas. En su libro más famoso, *Le Dieu caché,* considera a autores tan «clásicos» como Pascal y Racine desde un punto de vista muy original, el de ser exponentes de una visión del mundo esencialmente trágica, propia de la gran burguesía parlamentaria de esta época, que se siente alejada del poder, aislada en el interior de la sociedad.

Goldmann ha publicado recientemente un libro cuyo título es francamente ambicioso: *Pour une sociologie du roman* (1). El libro se limita, en realidad, a reproducir tres artículos publicados el año anterior en la *Revue de l'Institut de Sociologie de Bruxelles* (2), a los que se añade otro artículo más, escrito para la revista americana *Modern Language Notes.*

De los cuatro artículos que componen el libro, dos son de carácter general y responden a su título. Los otros dos son aplicaciones concretas del método que Goldmann propugna a los casos de Malraux y el *nouveau roman.* Vamos a atender exclusivamente a los primeros, que poseen para nosotros especial interés.

Parte Goldmann de las teorías sobre la novela de Lukács y René Girard. Su relación con ellas es tan íntima que creemos conveniente resumirlas.

Para Lukács (3), el núcleo de la novela moderna es la búsqueda de valores realizada por un héroe problemático en una sociedad que ha perdido los valores. Pero esa búsqueda es también impura, degradada. La clase de relaciones que existe entre el héroe novelesco y la so-

(1) Eds. Gallimard, N. R. F., «Bibliothèque des Idées», 1964.
(2) Institución en la que trabaja Goldmann, dirigiendo un grupo de investigación acerca de sociología de la literatura.
(3) *Théorie du Roman,* eds. Gonthier, «Bibliothèque Médiations», 1963.

ciedad determina la distinción de los géneros literarios: la tragedia y la poesía lírica se caracterizan por la ruptura total entre el yo y la sociedad (visión trágica). En la epopeya existe una comunidad entre la sociedad y el héroe que la expresa. La novela es un género intermedio entre los dos.

Dentro de esto distinguió Lukács (4) tres clases de novelas:

1. Novela del idealismo abstracto: su héroe es activo, pero tiene una visión demasiado estrecha del mundo. Ejemplos: *El Quijote, Julián Sorel.*

2. Novela psicológica: su héroe es pasivo, posee una amplitud excesiva de sueños y deseos con relación al mundo en que vive. Ejemplo: *Los héroes de Flaubert.*

3. Novela del aprendizaje, en la que el héroe logra limitarse a sí mismo sin abdicar de su búsqueda de valores. Es la novela de la resignación viril, de la madurez: el *Wilhelm Meister,* de Goethe, por ejemplo.

Hasta aquí la teoría de Lukács, reducida a lo esencial. Pasemos ahora a la de Girard (5), que parte de bases muy semejantes: lo típico de la novela (frente a la actitud romántica) es buscar los valores de modo indirecto, a través de una realidad mediadora.

El concepto de la mediación es la aportación fundamental de Girard a este tipo de estudios. La realidad mediadora puede encontrarse fuera del universo propio de la novela (los libros de caballerías en *El Quijote)* o en el interior mismo de ese universo *(El eterno marido,* de Dostoiewski). Girard admite, en todo caso, la posibilidad de una conversión final, en la que el protagonista se libera de este esquema triangular, se convence de la inautenticidad de su búsqueda y reconoce el verdadero valor. Girard resulta así más optimista que Lukács, para quien la conversión final del protagonista significa la toma de conciencia de la vanidad y el carácter degradado no sólo de la búsqueda anterior, sino de toda búsqueda.

Goldmann parte de estas dos teorías, y su base común: la novela como búsqueda de los valores en un mundo en que esos valores han sido degradados. Intenta poner en relación una estructura social y otra novelesca. Para realizar este paso, usa en general como nexo el concepto de cosmovisión, o realidad mental producida por la situación social. (En el caso antes citado de Racine y Pascal se trata de una cosmovisión trágica.) Pero no halla una visión del mundo que corresponda a la novela, o no cree necesario hallarla. Piensa que se da una

---

(4) Posteriormente ha rechazado esta distinción, que utiliza Goldmann.
(5) *Mensonge romantique et verité romanesque,* Grasset, París, 1961.

homología estructural, inmediata, entre la novela moderna y la sociedad capitalista.

Caracteriza al capitalismo como un tipo de sociedad en el cual las cosas han perdido su valor auténtico, de uso, que es sustituído por el puro valor de cambio en el mercado. La relación con las cosas y con los seres aparece así radicalmente degradada, pues se vive bajo el dominio del dinero. Goldmann llega a afirmar que las dos estructuras (de la sociedad capitalista y de la novela moderna) son rigurosamente idénticas, se podría hablar de una sola que se manifiesta en dos planos diferentes.

En esta sociedad inauténtica, solamente algunos individuos continúan orientados hacia los valores de uso (no de cambio): son los creadores, en todos los dominios, que por eso mismo se sitúan al margen de la sociedad y se hacen individuos problemáticos. Vemos con esto el entronque de la teoría de Goldmann con las dos anteriores.

Señala incluso las tres etapas que pueden distinguirse en este proceso de reificación:

1. Al capitalismo decimonónico corresponde la novela tradicional, biografía de un héroe en un medio social.

2. En la época del «imperialismo» de trusts y monopolios (1912-1945, según Goldmann) se intenta reemplazar en la novela la biografía individual por los valores nacidos de distintas ideologías, comienza la disolución del personaje en Joyce, Kafka, Musil, etc.

3. A la época del «capitalismo de organización estatal» corresponde un mundo social y novelesco plenamente reificado: el *nouveau roman* escribe la novela de la ausencia del sujeto y de toda búsqueda que progrese realmente. Y esto engendra orientaciones paralelas en el teatro de la ausencia y en la pintura no figurativa (6).

Además del interés que tiene este análisis, se plantea aquí otra cuestión de fondo: la sociología de la literatura se ocupa tradicionalmente de relacionar *el contenido* de la obra literaria con la conciencia colectiva. Los inconvenientes de este método son evidentes, y Goldmann propone otro distinto: relacionar *las estructuras* del universo de la obra con las estructuras mentales de ciertos grupos. Según esto, la obra maestra (a ella era especialmente inaplicable la sociología del contenido) ya no es un reflejo de la conciencia colectiva, sino uno de los elementos que la constituyen. Goldmann lleva a la práctica este método comprobando (como ya hemos visto) la homología entre la estructura de la sociedad capitalista y la de la novela moderna.

---

(6) El esquema varía un poco en las diversas formulaciones de Goldmann. Hemos procurado exponerlo del modo más coherente. La referencia al teatro y la pintura no resulta, de todas formas, demasiado convincente.

Hemos expuesto con cierta amplitud las teorías de Goldmann por creer interesante su divulgación en nuestro país. Pasemos ahora a comentarlas brevemente.

Parte Goldmann de dos creencias básicas: por un lado, la tesis sociológica de que los sujetos de la creación cultural son los grupos sociales. Desde el punto de vista estrictamente literario, no creemos se pueda disminuir tanto la importancia del individuo creador. Menéndez Pidal ha escrito páginas luminosas sobre ella, incluso en la literatura «tradicional».

En el fondo se plantea aquí el problema de raíz en la crítica literaria: si constituye o no una verdadera ciencia, si puede (o debe) llegar a serlo. Goldmann cree que la crítica literaria, usando los métodos recientemente descubiertos, comienza a ser una ciencia del espíritu tan seria, rigurosa y positiva como las ciencias naturales. Esta opinión se resiente, a nuestro entender, de un optimismo totalmente inmotivado. Los métodos adelantan, pero la crítica literaria (y artística, en general) seguirá siendo siempre la visión esencialmente personal, subjetiva, de un crítico. Una cuestión de buen gusto, no de reglas seguras ni de ciencia exacta.

La idea de una sociología literaria que atienda a la estructura en vez de al contenido es ingeniosa, brillante, parece abrir nuevos campos de gran interés. Pero también parece bastante difícil de realizar. El paralelismo *estructural* que establece Goldmann entre la sociedad capitalista y la novela moderna presenta demasiados puntos débiles: identificar valor de uso con autenticidad y valor de cambio con inautenticidad parece demasiado simplista. La caracterización que hace de la sociedad capitalista es, incluso desde el punto de vista económico, de una sencillez inadmisible.

La teoría de Goldmann es muy unilateral. Basándose exclusivamente en los postulados de Lukács, alcanza formulaciones cada vez más alejadas de la realidad novelesca. No atiende en absoluto a un factor tan concreto e importante como es la evolución de la técnica novelesca a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX.

Su teoría, en resumen, nos parece «demasiado teórica». Aunque sea paradójico llegar a esto desde una perspectiva sociológica y con intención de realizar algo tan estrictamente científico como las ciencias naturales. La aplicación que hace Goldmann es ingeniosa, pero más que discutible. Aunque él es, en todo caso, un buen crítico literario. Para juzgar el valor general de este método habrá que esperar (como el mismo autor dice) a que se realicen otros muchos trabajos de este tipo.

Estos reparos no deben impedirnos reconocer la importancia indudable de la obra. Lanzarse a hacer grandes teorías de conjunto supone riesgo, pero también valentía para afrontarlo, además de una preparación general considerable. ¿Cuántas obras de este tipo ha producido la crítica literaria española contemporánea? La respuesta no puede ser más sonrojante para nosotros. El libro de Goldmann, entre otras cosas, testimonia la vitalidad admirable de la crítica francesa.—ANDRÉS AMORÓS.

MAX FRISCH CONTINUA INEDITO

I

Se ha dicho muchas veces que una representación teatral es un fenómeno muy complejo, en el que intervienen de modo decisivo no sólo el texto dramático que se representa, sino una serie de elementos —interpretación, puesta en escena— que constituyen una *unidad:* el espectáculo, el cual es un conjunto *cualitativo,* por consiguiente, y no una mera yuxtaposición —mecánica, *cuantitativa*— de esos elementos.

Evidentemente, no pretendo descubrir el Mediterráneo al empezar así mi crónica de este mes. Lo que precede es un axioma comúnmente aceptado. Y aún más: un tópico. Por todas partes se oye o se lee lo mismo: que el teatro no es solamente literatura, que el viejo concepto de «teatro para leer» resulta inaceptable, que la interpretación y puesta en escena son parte esencial y constitutiva del arte dramático y que no hay drama, por bueno que sea, que quede *realizado* si no es en su representación en un escenario. El correlativo dialéctico de una novela, de un libro de poemas, de un ensayo, es el lector. Pero el correlativo dialéctico de un drama es el público, los espectadores, aun cuando, adicionalmente, un drama *también* pueda ser leído. En otras palabras: si el cauce expresivo de la novela, de la poesía, del ensayo, es el libro impreso, el cauce expresivo del drama es el escenario, la representación. En la cual, por otra parte, la intervención del director y del actor no es una intervención pasiva, sino activa, *creadora.* El teatro no es el drama escrito. Es el espectáculo.

Como digo, este concepto suena ya a tópico. Cualquier persona mínimamente interesada por el teatro lo sabe. (Algo importante hemos ganado, pues, si pensamos en los años cuarenta, en que todavía se hablaba de un «teatro para leer».) Me pregunto, no obstante, si esta idea

—ya generalizada y aceptada— del teatro como unidad está viva, presente, en la práctica teatral. Este mes voy a ocuparme, precisamente, de un espectáculo en el que quedaba de manifiesto esa falta de adecuación entre un texto dramático y su representación (interpretación y puesta en escena). Me refiero a *Biedermann y los incendiarios,* de Max Frisch, que presentó «Dido», en sesión de cámara, bajo la dirección escénica de Luis Balaguer y siendo principales intérpretes Rosa Morante, Lina Hevia, Enrique Navarro, Víctor Losada, Sergio Mendizábal, Guillermo Hidalgo, A. Amézaga y Simón Cabido.

II

En la representación del drama de Frisch concurrían una serie de factores muy importantes. Señalaré varios de ellos. Se trataba de la primera obra de Frisch que se estrenaba en España. Es posible que algún teatro universitario o experimental, fuera de Madrid, haya ofrecido alguna representación ocasional de obras de Frisch. No tengo noticia de ello, pero ya digo que es posible que esto haya sido así, sobre todo después de la publicación en España de *La ira de Philippe Hotz* (revista *Primer Acto,* marzo de 1963). No obstante, y aun admitiendo alguna representación aislada, fuera de Madrid, de esta o cualquier otra pieza del autor de Zurich (Max Frisch nació en Zurich, el 15 de mayo de 1911), lo cierto es que el estreno de *Biedermann y los incendiarios* constituía el *début* entre nosotros de uno de los autores —no hace falta decirlo— fundamentales del teatro contemporáneo.

Otro factor importante: se nos presentaba a Max Frisch no en un teatro comercial —como se ofrecen sus obras en todo el mundo—, sino en el marco minoritario de un teatro experimental. Ese teatro experimental, «Dido», es —ya lo sé— probablemente el más riguroso, el de más sólido prestigio, con que cuenta hoy nuestra escena. Pero lo que importa a nuestra consideración ahora es el hecho de que, en España, Frisch ha hecho acto de presencia no para un auditorio amplio, sino para un auditorio minoritario. Se repite un poco lo que ocurría, en los años 50, con un Williams, un O'Neill o un Anouilh: eran los autores típicos en los repertorios de los teatros experimentales y universitarios, mientras que, en todo el mundo, eran autores que, siguiendo la terrible terminología de nuestro teatro español, podríamos calificar de «comerciales». (Está por hacer —y tendría mucho interés hacerlo— un estudio de la terminología al uso en nuestro teatro contemporáneo: «Comedia dramática», «Comedia cómica», «Autor comercial», «Teatro de verso», «Teatro para leer», «Actor de carácter»... Estos y otros muchí-

simos términos, incomprensibles o contradictorios, convenientemente analizados, nos pondrían en la pista de muchas cosas.)

El tercer factor básico que concurría en el estreno de *Biedermann y los incendiarios* es el que atañe a la concepción del espectáculo. Ya he señalado antes que hubo una falta de adecuación entre el texto dramático y la representación. No quiero decir que la dirección de Balaguer fuese desastrosa. No lo fué. Tampoco lo fué la interpretación. Actores y director realizaron un trabajo muy decoroso. Pero la cuestión no está en que se interprete y se dirija *decorosamente,* sino en que ello se haga *adecuadamente.* Y en seguida vamos a ver cómo no existía esa posibilidad, y cómo, si un teatro como el de Frisch (o el de un Brecht, o un Dürrenmatt) no se interpreta y dirige *adecuadamente,* éste pierde casi por completo su significación. Una traducción correcta de *Homo Faber* o de *No soy Stiler* —cito dos novelas muy conocidas de Frisch— basta para ponernos en comunicación con el mundo frischiano. Una representación inadecuada de *Biedermann* —o de *Andorra,* o de *Don Juan o el amor a la geometría,* o de *La ira de Philippe Hotz,* etc.— basta para que el mundo frischiano quede desvirtuado por completo, para que quede —dicho más exactamente— inexpresado. ¿Por qué?

No hay que buscar las causas solamente en esa primera *conditio sine qua non* del arte dramático; es decir, que la dirección y la interpretación estén en ese nivel mínimamente exigible de calidad, de dignidad, de decoro artístico. Es muy posible que Balaguer y el grupo de intérpretes —algunos, excelentes— estuvieran a ese nivel. Pero es que no se trata sólo de calidad. Se trata de que hay diversas formas, diferentes estilos de interpretación y puesta en escena. Los hay, naturalmente, en aquellos países en que el arte dramático ha vivido la gran revolución escénica de los últimos cincuenta años o, simplemente, de los últimos treinta años. La calidad se da por supuesta. Lo que importa es ir más allá, profundizar en las múltiples formas expresivas de la interpretación y puesta en escena, desarrollar al máximo todas esas posibilidades. De esta profundización, de estas numerosas exploraciones, nacieron escuelas, tendencias, formas, estilos nuevos. Cuando Frisch se puso a escribir teatro, poco antes del 45, tenía ya tras de sí la profunda revolución vivida por el teatro alemán en las formas de interpretar y de dirigir. Más aún: en Zurich, el joven Frisch conoció muy de cerca el teatro de Brecht y tengo entendido que al propio Brecht, allí exiliado por aquellas fechas (Brecht y su teatro eran —no hace falta decirlo— incompatibles con la Alemania nazi, como, en definitiva, toda la intelectualidad alemana. Hess, Mann y otros muchos intelectuales exiliados residieron en Zurich por entonces). El conocimiento directo del

teatro de Brecht (en los años 40 se estrenaron en Zurich: *Madre Coraje, Galileo Galilei, El alma buena de Sechuán,* etc.) influyó decisivamente en Frisch. Al escribir esto, no pretendo insinuar que se deba considerar a Frisch como un discípulo de Brecht. Cuando se compara la visión que uno y otro nos dan del hombre y del mundo, bien pronto se advierten diferencias radicales. Estas diferencias se han explicado alguna vez diciendo que Brecht ofrece soluciones a los problemas por él planteados, en tanto que Frisch se limita a plantearlos y deja abierta al espectador la posibilidad de que encuentre él la solución precisa. La explicación es bastante simplista, porque un determinado planteamiento de un problema contiene virtualmente una determinada solución. Incluso en el teatro más desprovisto de «soluciones» —piénsese en un Beckett— ocurre de este modo. Cuando se afirma, por ejemplo, que no hay solución, ya se está dando con ello una respuesta: decir que no hay solución es una manera de solucionar las cosas e incluso en algunos casos puede ser una manera muy tranquilizadora de solucionarlas, puesto que, cuando un problema se nos presenta como insoluble, como irreductible a nuestras fuerzas humanas, entonces ya no hay motivo para inquietarse: basta con aceptar ese problema con el mismo fatalismo con que se acepta una catástrofe, lo que nos exime de nuestra libertad y de nuestra responsabilidad.

III

Esta consideración pretende llevar al lector al siguiente punto: ni en el caso de Brecht-Frisch, ni en ningún otro caso semejante, puede servir como medida diferenciadora este viejo esquema de «autor que da soluciones» y «autor que no da soluciones». Por lo que a Brecht y Frisch se refiere, me parecería mucho más correcto tratar de ver sus diferencias en la distancia que hay entre sus respectivas visiones del hombre y del mundo. Un análisis cuidadoso de esta cuestión nos apartaría, con mucho, del tema de este artículo. Baste con dejar apuntado, sin embargo, que es ahí donde habría que buscar esas diferencias.

Si a Frisch no se le puede considerar como un discípulo de Brecht, es muy notorio, sin embargo, que el teatro frischiano supone la previa existencia del teatro de Brecht. Algo muy parecido sucede con Dürrenmatt (sobre todo, el Dürrenmatt de *La visita de la vieja dama* o *Frank V,* sus mejores obras). ¿Por qué? La influencia de Brecht sobre Frisch —y sobre Dürrenmatt— se advierte sobre todo en el nivel de las formas dramáticas. Sabido es que Bertolt Brecht depuró, superó, trascendió el viejo expresionismo germano, conservando de él, no obstante, algunos elementos todavía válidos para ese nuevo teatro que él pe-

día: un teatro para «los hijos de la era científica». Paralelamente, Brecht llevó a cabo una honda revolución en la concepción del espectáculo dramático: en el trabajo del actor y en la significación de la puesta en escena (no necesito extenderme en este punto. Los textos teóricos de Brecht son muy expresivos al respecto). De este modo, ocurre que una obra de Brecht, leída, no acaba nunca de dar una idea exacta de lo que es esa misma de Brecht representada —representada, claro está, según los principios estéticos del autor—. Brecht fué el primer gran autor dramático con una visión muy clara y activa del teatro como unidad. La mayoría de sus obras son en cierto modo *guiones* a los que falta, imperiosa y decisivamente, la participación creadora del director y del actor. Leyendo a Ibsen, a O'Neill, a Pirandello, por ejemplo, podemos saber con bastante exactitud cómo es su teatro. Leyendo a Brecht, por supuesto que no. Brecht libera al teatro de una serie de elementos literarios que no le son propios y constitutivos del arte escénico. Esta depuración del arte dramático podría compararse, formalmente y hasta cierto punto —muy hasta cierto punto, ya lo sé—, a la depuración que, en las artes plásticas, suponen todos los movimientos antinaturalistas.

Es aquí, en este aspecto, donde yo encuentro la más evidente y palmaria influencia de Brecht sobre Frisch —y sobre Dürrenmatt—. El teatro de Frisch nace en un clima donde el viejo expresionismo ha sido trascendido, pero quedando de él algunos elementos que, ya depurados, resultan perfectamente viables para un nuevo teatro; en un clima —también y principalmente— donde la correspondencia del autor dramático con el director y el actor es más estrecha que nunca, todo ello sobre la base de que las formas de interpretación y puesta en escena se encuentran ya en un momento muy evolucionado: en un momento en que han sido descubiertas nuevas y fundamentales posibilidades expresivas.

Todo esto se encuentra presente en el teatro de Frisch. Por ello, una representación *adecuada* de ese teatro ha de partir de tales supuestos. No se puede representar *Biedermann y los incendiarios* como se representaría —es sólo un ejemplo tomado al azar— *Los intereses creados*, de Benavente.

Diré ahora por qué creo que, a pesar de la buena voluntad de «Dido», a pesar del esfuerzo y entusiasmo del director de escena, Balaguer, era imposible esa representación adecuada de *Biedermann*. Para que quede clara esa imposibilidad basta con una mera confrontación histórica. Mientras el teatro de Frisch nacía en este clima que ya hemos señalado, y se desarrollaba en lo sucesivo dentro de ese clima (*Biedermann* es el año 58), el teatro español —el teatro comercial y el teatro

experimental— vive en unas condiciones objetivas completamente distintas. En el cuarenta y tantos, todavía se hablaba entre nosotros de la necesidad de incorporar al espectáculo dramático la figura del director de escena. Toda esa evolución —en la interpretación y puesta en escena— que ha conocido el teatro europeo de nuestro tiempo, no ha sido ni siquiera remotamente sospechada por el teatro español. Todavía hoy, lo más que podemos pedir a un espectáculo teatral es que tenga calidad, que sea decoroso. Se comprenderá que, en tales circunstancias, pedir una representación adecuada de *Biedermann* es algo así como pedirle peras al olmo, porque esa representación adecuada sólo puede darse allí donde el teatro esté a ese mismo nivel en el desarrollo del arte dramático.

IV

A la vista de cuanto antecede, surge una imperiosa pregunta: ¿hasta qué punto es deseable que, en malas condiciones, se dé a conocer en España el mejor teatro de nuestro tiempo, si tales condiciones pueden llegar a desvirtuarlo o, simplemente, a no expresarlo en toda su complejidad y en toda su significación? Un caso, al parecer mucho más llamativo que éste, ha sido el estreno de *La ópera de cuatro cuartos*, de Brecht, en un teatro comercial de Barcelona. Según tengo entendido, lo desastroso del montaje ha dado pie a que muchas críticas, siguiendo el viejo sistema de coger el rábano por las hojas, hayan confundido un mal montaje de esta obra con la obra misma. No niego —como es lógico— la posible mala fe que haya o pueda haber en este determinado tipo de confusión deliberada. Sin embargo, me parece muy evidente que, para vastos sectores de público, esa confusión se justifica plenamente. El espectador medio no tiene por qué ser un especialista en teatro, no tiene por qué haber visto equis número de representaciones del Berliner Ensemble ni tampoco equis número de representaciones, en el Shauspielhaus, de Zurich, de las obras de Frisch o de Dürrenmatt. El espectador medio español juzgará por lo que se le ofrezca en Madrid, en Barcelona, etc. Y si lo que se le ofrece en los escenarios españoles es un Brecht desvirtuado, un Frisch desvirtuado, creerá que *eso* es Brecht, que *eso* es Frisch. No tendrá razón, pero su error estará perfectamente justificado.

Insisto en mi pregunta: ¿es deseable que esto ocurra así? Se me dirá que habrá que pedir a directores y actores una mayor responsabilidad, una mayor atención, incluso un talento mayor, al objeto de que esa desvirtuación no se produzca y, de este modo, el mejor teatro contemporáneo pueda incorporarse a nuestros escenarios. Por supuesto,

yo convengo en que esa incorporación es urgente y necesaria, en que cualquier cosa es preferible al inmovilismo y al aislamiento cultural. Ahora bien, no creo que se trate sólo de pedir responsabilidades a un director concreto, a unos actores concretos. Esas responsabilidades deben pedirse, sin duda alguna; pero lo fundamental es, a mi juicio, atacar el problema de raíz. Y creo que la raíz del problema ya ha quedado de manifiesto: nuestro teatro no ha conocido toda la gran evolución que ha conocido el teatro europeo. Hace falta una *puesta al día* de nuestro teatro. Ello requeriría muchas cosas y bastante tiempo. Las soluciones sencillas y rápidamente improvisadas no servirían aquí, porque no sirven nunca para problemas complejos. Pero, claro está, esa *puesta al día* sería posible en el curso de algunos años. Lo que yo me pregunto, sin embargo, es si estarían dispuestos a acometer esta aventura quienes están en condiciones de hacerlo y, al mismo tiempo, si están en condiciones de hacerlo quienes, con toda probabilidad, sí estarían dispuestos a ello.

La representación de *Biedermann y los incendiarios* nos ha llevado, como ha visto el lector, a una serie de reflexiones marginales, a la obra misma y a la problemática y características del teatro de su autor. Pero ¿hasta qué punto no eran más urgentes esas cuestiones? Como tema, *Biedermann* y Max Frisch han quedado prácticamente inéditos. Pero ¿es que no quedaron inéditos para los espectadores que asistieron a la representación ofrecida por «Dido»? Sí; Max Frisch continúa inédito en España.—RICARDO DOMENECH.

CRONICA DE POESIA

Una notable aportación a la ya brillante poesía italiana última es la que Enrico La Stella, quien sólo se había producido hasta ahora en el campo de la novela con cuatro excelentes obras, acaba de dar a las prensas mediante la tutelar y cuidadosa mano del editor Scheiwiller (1).

La Stella, nacido en Varese, en 1926, ha vivido casi siempre y hasta ahora en Milán; tiene, pues, de lombardo esa «irónica y transparente moderación» a la que alude, en su prólogo cálido y certero, el escritor Alfonso Gatto, miembro de una generación anterior a la del poeta, pero buen conocedor de la persona y de la obra de éste. Otra

(1) ENRICO LA STELLA: *La Paura*. Ed. «All'insegna del pesce d'oro», de Vanni Scheiwiller. Milán, 1964.

característica muy configuradora del libro hemos creído descubrir, por nuestra parte, en *La Paura:* el llano tono familiar, salpicado de diarias expresiones coloquiales y seguramente (como en la mayoría de las andaduras poéticas de César Pavese) emparentado con los hábitos narrativos y descriptivos de La Stella; tono que confiere a *La Paura* un eficaz poder de comunicación directa, capaz de suscitar viva y desenfadada simpatía —así en el caso español de Gloria Fuertes— en los lectores no dañados por un excesivo amor a un tipo de poesía «literariamente» inviolable.

Agrupa *La paura* una veintena de poemas que abarcan y aun rebasan la década 1950-1960; por ellos desfila la vida del autor, y también su interpretación del hecho de estar vivo. Pues *La paura* —«El miedo»— no es sólo, como de su título pudiera inferirse, una reiterada manifestación de los desconciertos y temores del poeta frente al mundo, sino también, y aun sobre todo, la expresión de una toma de actitudes y de ideas que, deducidas de los recuerdos personales y del vivir cotidiano presente, determinan los rasgos esenciales de su pensamiento y de su lírica.

El tema de la muerte comparece repetidamente a lo largo del libro y cobra especiales cuerpo e intensidad en las tres estancias de «La morte senza colori («La muerte sin colores»), donde La Stella, por vía meditativa no carente de un punzante sentido del humor, trata de entrañarse y como de *nacionalizarse* en la muerte igual que en un suelo diario, irrecusable y casi propicio. «La morte é ognuno di noi»; todos y cada uno de nosotros somos la muerte en sí, y, para conjurarla...

Per non morire
non c'é che morire,
i morti sono inmortali.
....
Para no morir,
no hay más que morir.
Los muertos son inmortales.

Es la muerte un suceso tan fuera de nosotros mismos que es como si correspondiese a otro, «al otro que seré, / que hemos nacido para llegar a ser». La muerte, pues, transmuta, cambia al individuo, y el poeta, por tanto, no la acepta como suya, pero a ella vuelve y la ronda, la declara, la estudia, hasta casi llegar a desearla a veces y decir de los muertos: «privilegiados ellos...».

Memorias de infancia («la beata dolcezza dell'infanzia»), de guerra, de hospital, la presencia en el libro de los hijos, de la paciente esposa («y a ti, anda ya, te hicieron fuerte: / quien es ancho de hombros

siempre paga»), de compañeros desaparecidos y refractarios al paso del tiempo, tan inmutables en la memoria de su evocador como cuando éste los dejó («L'allegra brigata»), rebrotan en estas páginas que, pese a su conmovedora condición, en ningún momento se denigran al sentimentalismo a pierna suelta ni al miedo que les da título. Y encontramos, en *La paura,* algunas estrofas francamente memorables. Como ésta:

Nascere
é stato certamente il primo inganno
e piú incontrarci, vivere
stremati nell'attesa della mano
che ci piombi
gattini ciecchi nello stagno.
....
Nacer
ha sido ciertamente el engaño primero,
y más el de encontrarnos, y vivir
estremecidos en espera de la mano
que nos desplome,
gatitos ciegos, al pantano.

Consolidado ya en el terreno narrativo, Enrico La Stella muéstrase, pues, aquí y como poeta, dueño de una voz de interés y porvenir en la lírica italiana actual, dentro de muy contemporáneas —pavesianas diríamos— inquietudes, vivencias y aun formas.

No sin un acento personal y diferenciador, el último premio «Adonais», Diego Jesús Jiménez (2), castellano de veintitrés años, se integra en una corriente de pensamiento, tema y expresión muy radicada desde hace poco en la poesía española contemporánea y que, para escoger de entre varios y conspicuos ejemplos, han transitado también otros obtenedores del «Adonais», como Claudio Rodríguez, Rafael Soto Vergés y Jesús Hilario Tundidor. La tendencia, fundada sobre materiales ambientales españoles y campesinos, sumerge a éstos en un lenguaje diestramente aderezado de sabias inocencias aldeanas y contrastantes resortes de índole moderna, especulativa y culta. El solapado y hábil paso de la expresión de castizo eco a la metáfora o a la consideración poéticas de alto nivel ocasiona, si está bien dado, como en el caso de quien nos ocupa y de cuantos antes mencionamos, un clima peculiarmente

(2) DIEGO JESÚS JIMÉNEZ: *La ciudad.* Vol. CCXXIII de la Colección «Adonais». Ed. Rialp, S. A., Madrid, 1965.

«mágico», cuyo raro encanto reside en la acertada dosificación de elementos constitutivos muy dispares. Escribe, por ejemplo, Diego Jesús Jiménez:

Suena una jota,
rectifican los pájaros, algo acontece en el pinar...,

y no hay que detenerse a desmontar y estudiar el juego de elementos que nos acaban de deparar un placer anterior a toda operación crítica, y que es el que realmente cuenta en poesía (la cual parece estar, siempre que lo es de verdad, provista de una cuarta, misteriosa y, por suerte, no analizable dimensión). No obstante, y a la luz de una lectura más fría y desentrañadora, resulta evidente que el choque del verbo «rectifican», feliz y momentáneamente aplicado a los pájaros, con la doble sencillez del canto que se describe y de los elementos descriptivos que le anteceden y le siguen, es quien ha producido en nosotros la satisfacción sensible que ni es preciso encontrar para llegar a experimentar.

Claro que, en términos estrictos, tal manera de entender la poesía no es precisamente *nueva,* ni siquiera en castellano: entre otros, César Vallejo fué ya un preclaro manipulador de la explosiva combinación «voz del pueblo-poesía culta». Mas, de todos modos, la tendencia alcanza en estos poetas españoles de la última hornada (castellanos todos, excepto Soto Vergés, que es de Cádiz) unos perfiles bien definidos y concretos, dentro de los cuales se producen el tono, voz y modalidades personales de cada uno de ellos. Por lo que se refiere a Jiménez, cabe señalar que, si bien nutrida de térreas e irrenunciables vivencias rurales, su poesía cae mayormente del lado de una expresión y un conceptismo mantenidos y refinados. Son palmarios el adensado y lejano sentimiento romántico que informa la buena capacidad de canto del poeta; su buena mano, en posesión ya de un rico estilo realizador sin sombra de debilidades o titubeos; el deslumbramiento vital que le provoca la contemplación de la Naturaleza —aferrada, además, a él por un sentido de entrañables e inveteradas tradiciones— y, en fin, los claroscuros líricos y dramáticos con que acierta a «ver» su Cuenca originaria, y a equilibrar y conducir el curso de su prometedora voz.

Por segunda vez y desde estas «Crónicas de poesía» nos empleamos en la del venezolano Luis Pastori.

Hasta la fecha (3) es un título afortunado, tanto por su sencillez

(3) Luis Pastori: *Hasta la fecha.* Biblioteca Popular Venezolana. Caracas, 1964.

como por su significación, en cuanto parece dar por reunida y conclusa una larga etapa de la obra de Pastori, y anunciar, al tiempo, el total desarrollo de muy considerables derivaciones y cambios de la misma, ya suficientemente visibles, por otra parte, en muchos de los poemas de sus libros más recientes y, de modo especial, en los de *Elegía sin fin,* que deparó a su autor, en 1963, el Premio Nacional de Literatura venezolano.

Reúne *Hasta la fecha* una hábil selección antológica de doce libros de Pastori, desde aquel inaugural *15 poemas para una mujer que tiene 15 nombres* hasta sus últimos títulos: *Palabras de otros años, Aire de soledad* y el ya aludido *Elegía sin fin.*

Reiteremos el hecho de la evolución personal que ha ido enriqueciendo, y deberá dar cuerpo definitivo, a esta destacada voz de la poesía contemporánea de Venezuela. Pero, para entender cabalmente esa evolución, hay que hacerse cargo antes de las peculiares circunstancias en que arraigó y que la determinaron. A una nativa felicidad y facilidad verbales, afincadas quizá en el influjo de su soleado y alegre valle de Aragua, unióse en Pastori la coyuntura de su pertenencia a la generación poética de 1942, que —como su coetánea de «Garcilaso» en España— luchó a ultranza por el restablecimiento de una poesía tradicional y clasizante; empeño opuesto, por tanto, a la de su inmediata antecesora, centrada en el Grupo Viernes (1936) y propugnadora de las más avanzadas y libres corrientes de vanguardia. Ayudado, pues, por sus nativos oído y destreza versificadora, grata y elegante, fué Luis Pastori, desde el primer momento, uno de los primeros paladines de la restauración clásica, a lo que hemos de añadir los poderosos reclamos que ya habían ejercido, sobre él y su grupo, los poetas españoles neopopulares y gongorinos de nuestra generación del 27: Alberti, García Lorca, Villalón, Gerardo Diego, etc., partidarios también de una efectiva regresión a las fuentes de la poesía tradicional (aunque, asimismo, fervientes cultivadores de los últimos movimientos vanguardistas). Congruentemente, la primera época de Pastori debía revestir el carácter que, en efecto, reviste: el de una fundamental apoyatura estética en la que la música, el buen gusto y la más florida y gustosa retórica de tipo clásico asumen, casi por entero, su palabra, nunca exenta tampoco de sinceridad, pasión y ternura. No obstante, y sensible el poeta a los cambios decretados por la mano del tiempo, hay un momento en que llega a advertirse en su poesía una creciente inquietud que, moderando el papel de la eufonía, la estética y la seducción verbal, la hace más grávida, más preocupada y menos cantora, la desguirnalda en parte pero para añadirle un peso sin duda distinto, más trascendental. Debe el poeta abdicar un tanto de sus armas de siempre, y así lo hace gra-

dualmente; de sus buenas y previas aportaciones a la poesía formalista; de su buen servicio «generacional», en un momento de peligrosa confusión extremista y en pro de una palabra precisa y equilibrada, aquí están las muestras, con la prueba posterior de sus sistemáticas conquistas, que tampoco tienen por qué renunciar a innatas y poderosas facultades verbales, sino sólo recortarlas y ponerlas al servicio de las nuevas tendencias de su obra.

Hasta la fecha, pues, la labor poética de Pastori, aquí seleccionada y reunida, arroja un saldo tan favorable como prometedor de nuevos, venideros y más graves logros.

Cerramos los comentarios de hoy con los que, acuciados ya por el espacio, dedicaremos en breve síntesis a dos volúmenes argentinos y uno español.

La cuarta entrega poética de H. Yánover (4), bastante extensa y heterogénea de tono y contenido en sus diversos apartados, reitera en su autor las muestras de un evidente temperamento poético, favorecido por un lenguaje vehemente y adecuado, que ignora u olvida en ocasiones las conveniencias de ceñir y frenar su curso expresivo, pero que, las más veces, enciende poemas de tan estimable nivel como los aquí titulados «A los defensores de la dignidad», «Carta a Walt Whitman», «Miguel», el «Poema para que te duermas» y no pocas de las veintiséis pequeñas composiciones que dan cuenta de la entrega. Poseen asimismo muy válidos misterio y encanto varios de los «Poemas con gato» y hay cierto original acento épico y romancesco, con un fuerte y bien acoplado eco de caminante poesía del pueblo, en «Muerte del general Quiroga» (asunto tan diversamente abordado por Borges en su extendido poema «El general Quiroga va en coche al muere»). Algunas de las piezas que abren el libro pudieron, beneficiosa y benéficamente, reducir su extensión de manera muy considerable y sin menoscabo alguno para ellas. Pero Héctor Yánover es poeta y sabe hacérnoslo percibir, que es, en definitiva, lo que más importa.

A su vez, la última y lírica «teoría» de L. R. Furlán (5) que obtuvo por unanimidad el premio en el Certamen «Centenario de Saladillo» y cuya primorosa edición ha ilustrado Rodrigo Bonome, es un poema en varias estancias, de cerrado acento clasizante, que pone a prueba la habilidad versificadora de este poeta, crítico y antólogo argentino. Recreadas liras de fray-luisesco regusto, endecasílabas tiradas de cuarte-

---

(4) Héctor Yánover: *Arras para otra boda.* Ed. Hachete. Buenos Aires, 1964.

tos, sonetos de estricto y acabado corte, giran, bucólica y también muy clásicamente, en torno a los antiguos temas del campo y su seducción.

Finalmente, el título del libro *Huidas al mar* (6), responde al de los cuatro espaciados *leitmotivs* que, con igual epígrafe, proclaman en esta entrega la mediterraneidad de su autor (tetuaní de hecho natural pero alicantino de derecho vital) y hacen al mar, en cierto modo, centro de estos sombríos y patéticos, aunque acertados, retratos humanos y urbanos que abren el libro —y de entre los que, pese a las tajantes diferencias de tratamiento, la figura femenina de *Río antiguo* nos recordó vivamente a la «Mujer con alcuza» de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*—; de estos poemas de amor de su segunda parte, de estas sugerentes «Cuatro composiciones», cuyas proporciones y estructura siguen atinadamente las de una obra musical de cámara. Una creciente presencia de tristeza cunde en las páginas del libro de Contreras, pero parece verse luego contradicha, o rechazada, por la esperanza generosa del poema final, «Multitud»:

Como un diábolo, lanzo
la tristeza a las nubes
y no baja.
Dentro de mí se manifiestan
todos los hombres, toda la esperanza.
La tristeza navega a ningún sitio.

Un léxico y una técnica bien ajustados redondean el apreciable libro de Ernesto Contreras, nacido en 1930 y autor ya de otras tres entregas de poesía.—FERNANDO QUIÑONES.

---

(5) LUIS RICARDO FURLAN: *Teoría del país cereal.*
(6) ERNESTO CONTRERAS: *Huidas al mar.* Colección «Adonais». Ed. Rialp, Sociedad Anónima. Madrid, 1964.

JUAN VALERA EN BRASIL Y EN PORTUGAL

(CORRESPONDENCIA CON SERAFÍN ESTÉBANEZ CALDERÓN)

Una parte muy importante en la obra de Juan Valera la constituyen sus cartas. Lo son por la extensión y número y, naturalmente, por la calidad literaria. Lo son también por las innumerables noticias que contienen de su vida y su época, algunas de ellas muy valiosas.

Hay muchas ya publicadas, y entre los diversos epistolarios merecen señalarse el que mantuvo con Menéndez Pelayo, y la antología de cartas hecha por el norteamericano Cirus C. de Coster, que están muy acertadamente elegidas de entre las 939 que conservan sus herederos, los señores de Serrat Valera, la mayor parte inéditas.

En esta abundancia frondosa no tendría especial mérito el reproducir cualquier carta inédita. Pues aunque en casi todas se encuentra algún rasgo de ingenio o algún comentario curioso, poco añaden generalmente a lo que ya sabemos sobre el novelista andaluz, y por otra parte, las repeticiones y semejanzas son inevitables. Además, algunas de ellas no sería discreto ni oportuno publicarlas, ni siquiera lícito sin autorización de sus descendientes.

En esta espléndida variedad hay, sin embargo, una serie que por diversas razones ofrece bastante novedad y es más digna de estudio. Me refiero a la correspondencia con Serafín Estébanez Calderón, desde Lisboa primero y luego desde Río de Janeiro. Empieza en enero de 1851 y termina en abril de 1854, esta última y la anterior escritas ya en Doña Mencía, de vuelta del Brasil.

Esta es la colección que Carmen Bravo Villasante lamenta no haber podido consultar en su *Biografía de don Juan Valera* (1959). Cyrus C. de Coster, en su artículo «Valera y Portugal» (Revista *Arbor,* número 123, marzo de 1956), se refiere a «la única carta conocida» de las dirigidas a Estébanez Calderón, citando unas frases de la fechada en Río de Janeiro el 4 de agosto de 1853 y que empieza con el verso virgiliano: «*Sunt lacrimae rerum,* querido don Serafín».

Los originales de esta colección no he podido verlos y, según mis noticias, no sería raro que hubiesen desaparecido. Pero sí he leído atentamente una copia mecanografiada de todos ellos, que llenan casi doscientos folios. La copia parece que no debe tener erratas importantes en las palabras castellanas, que son, naturalmente, la inmensa mayoría. No se nota nada disonante del estilo de Valera. Pero las citas latinas, que también abundan, tienen numerosos yerros. Algunos puede suplirlos y enmendarlos cualquier latinista mediano, y reconstruir la frase. Otras veces se hace difícil imaginar lo que pudo decir el versito latino o la sentencia del clásico.

Valera y Estébanez Calderón se conocieron en Nápoles y en 1849. El primero era un joven agregado a la embajada y tenía entonces veinticuatro años. Estébanez iba como auditor del ejército español que constribuyó a la restauración de Pío IX, y le doblaba en edad, pues había nacido en 1799. «Desde entonces hasta el fin de su vida me distinguió él con su buena amistad y sus consejos literarios», dice Juan

Valera en la nota que le dedica en *La poesía épica y lírica en la España del siglo XIX.* En Madrid, Valera estaba convidado con frecuencia en casa de Estébanez, que se complacía en dar a conocer las excelencias de la cocina española. A estos convites acudía también a veces Próspero Merimée, amigo de ambos. En una de las «Nuevas cartas americanas» (Zarauz, 2 de septiembre de 1897) vuelve a recordar estas reuniones con motivo de la muerte trágica de Cánovas, sobrino de don Serafín: «Era él sobrino y era yo amigo y como discípulo del famoso don Serafín Estébanez Calderón, a cuya casa asistíamos y donde nos veíamos con frecuencia, así como veíamos también al piadoso y erudito don Francisco Javier Simonet, muerto recientemente en Madrid, y de quien he hablado varias veces en estas cartas.»

La amistad entre el autor de *Pepita Jiménez* y el de las *Escenas andaduzas* se fundaba en una doble afinidad de caracteres y gustos literarios. *El Solitario* (como Estébanez se apodaba a sí mismo) no lo era, sino muy ameno, divertido y chistoso en su trato social, y gran conversador. Nada digamos del joven diplomático, que fué tan alegre en lo exterior como parece triste y melancólico cuando escribe íntima y sinceramente. «Estébanez Calderón —dice Valera— se recomendaba por su afable y ameno trato, por sus agudezas y chistes y por la bondad y cariño con que apadrinaba y animaba a la juventud estudiosa.»

En lo que atañe a gustos literarios, el paralelismo y la simpatía son evidentes. *El Solitario* era un enamorado de los clásicos castellanos y de la expresión castiza casi hasta el arcaísmo, en una época en que se menospreciaba generalmente lo que no llevase el acento y deje francés. Le gustaba lo popular para describirlo, pero lo refinaba y depuraba con una dicción culta y esmerada. Como los pastores de Teócrito y de Virgilio, sus campesinos y gente andaluza hablan un lenguaje elegantísimo, discreto e ingenioso. Como Valera se aficionó a la literatura helénica y estudió la lengua griega, así Estébanez se distinguió en su tiempo como arabista. Si no llegó a sobresalir mucho por su conocimiento del árabe, por lo menos tuvo entre sus discípulos a Simonet, que ciertamente fué después esclarecido arabista. El traductor de *Dafnis y Cloe* alude con cierta gracia a los conocimientos arábigos de Estébanez Calderón, acaso no muy profundos, y a su magisterio sobre Simonet, con los versos del romance antiguo:

Si no vencí reyes moros
engendré quien los venciera.

Valera consideró a don Serafín Estébanez como a su maestro, o por lo menos, aunque comprendiese sus defectos, le veneró y se de-

claró discípulo suyo: «Le tengo por mi maestro y guía en esto de escribir con estilo castizo, elegante y desenfadado.»

A pesar de esta generosa declaración, entre discípulo y maestro media un abismo en cuanto a inspiración, gracia y profundidad. En Estébanez, el artificio es mucho más patente y la imitación de los clásicos esmeradísima, pero menos libre y desembarazada. En Valera predomina la inspiración sobre la forma, y del pensamiento fluyen más espontáneos los primores de la lengua. La prosa de Estébanez semeja un rumor de palabras bonitas y deliberadamente castizas, y la de Valera, el signo inteligente y verbal de la idea. El habla de Estébanez tiene la belleza recortada de los jardines y las fuentes de Aranjuez o de La Granja; o de las vidrieras que absorben la claridad y la transforman en juegos de colores. En Valera, el modo de decir semeja al flujo de las corrientes poderosas de agua y es la pantalla de sus pensamientos, con el adorno preciso y conveniente para no impedir la luz. Por eso el autor de *Pepita Jiménez* y traductor egregio de *Dafnis y Cloe,* superó a su maestro; y descuella entre todos o casi todos los prosistas del siglo XIX *tamquam lenta solent inter viburna cupressi.*

De esta manera, una tendencia común de admiración por los clásicos españoles llevó a resultados tan distintos, según el talento o el genio de cada uno de los autores. Ninguno de los dos fué popular en su tiempo ni lo es ahora. Pero las *Escenas andaluzas* se caen ahora de las manos al lector más esforzado, como sospecho que también acontecía en su época. Las obras de invención y las reflexiones críticas de Juan Valera, acaso enfaden y disgusten hoy a la mayoría, o cansen la atención no acostumbrada al reverbero sutil de su ingenio. Pero tiene y tendrá lectores que le entiendan y se le aficionen, hasta resistir la prueba suprema de una segunda y una tercera lectura.

Se acrecienta el valor de esta correspondencia con *El Solitario,* por una razón especial. El mismo Juan Valera afirma —según dice De Coster en la introducción a su epistolario— que esta correspondencia fué lo primero que estableció su reputación de estilista y le empezó a dar fama literaria. Están escritas cuidadosamente, como si el propio Valera supiese que iban a difundirse. Y, en efecto, Estébanez se las leía y las comentaba con sus amigos, pues, como queda dicho, era aficionadísimo a la tertulia y charla amena y al arte de la conversación discreta, que entonces se estimaba tanto y hoy se cultiva menos.

Después de leída con atención toda la correspondencia, queda una vaga impresión de que Valera pierde algo o bastante de su prestigio

con estas cartas. Procuraré explicarme. La prosa, el estilo, el ingenio de Juan Valera son muy acabados y perfectos en sus obras maduras; con la gracia además de que en este esmero y lima no perece lo natural y espontáneo. Los defectos se eliminan como por medio de un mecanismo, al parecer sin esfuerzo ni cuidado alguno. No hay excesivo artificio, y el que haya está bien disimulado. Pero en estas cartas de su juventud —veintiséis años— el esfuerzo se nota más, el artificio se descubre fácilmente y los defectos se manifiestan con mayor claridad. Podríamos decir que diseñándose ya lo que habría de ser el futuro novelista, hay diferencia de varios grados de menos en las buenas cualidades y de más en las malas.

Como crítico, el autor de las *Cartas americanas* se distingue por su cortesía y benevolencia, aunque profundizando, fuése en realidad exigente. Su censura suele aparecer como una leve sorna, apenas perceptible. Pues bien, en sus cartas desde Portugal y el Brasil hay que reconocer a veces cierta dureza y mordacidad que —por lo que atañe a Portugal— ha hecho pensar y decir a algunos que su amor a esta gran nación fué hipócrita y fingido. Pero no hay motivo razonable para dudar de su sincero amor a Portugal y a las naciones hispánicas, si se observa el detenido estudio que les dedicó y el indiscutible acento de admiración con que habla de las glorias portuguesas.

Como hablista consiguió una rara perfección y su prosa es el ejemplo más preclaro del idioma castellano eficaz, moderno y fiel a sus primitivas raíces y a su índole genuina. En estas cartas, dentro de la sencillez del estilo epistolar y de cierto aparente descuido se nota más el estudio y en ocasiones casi llega a la afectación. Parece como si se diese cuenta de que escribía, no sólo para su amigo y maestro, sino para el grupo de inteligentes que le comentaba y elogiaba su estilo.

Más todavía se señala esta diferencia de grados en lo que se refiere a la moral y expresión circunspecta. El autor de *Pepita Jiménez,* como es sabido, no fué demasiado timorato ni púdico en la alusión, en las situaciones, en la trama de la novela. Pero cada capítulo se cierra con decoro y cada escena termina donde la descripción debe detenerse. Incluso en la traducción de las *Pastorales de Longo,* donde hay momentos de singular crudeza, se velan y transforman los lances de una pasión repugnante a la naturaleza, al trasladarlos del griego al castellano.

De sus cartas a Estébanez Calderón no se puede decir lo mismo. Ni como decía Horacio de sus odas: *virginibus puerisque canto.* Hay muchas palabras, descripciones y chocarrerías francamente obscenas. Muchos párrafos no pueden publicarse decentemente. En algunas ocasiones ni siquiera se atreve a ponerlo en castellano, sino en latín, que

por cierto maneja con mucha corrección y soltura, de manera que contrasta lo ciceroniano de la frase con lo pedestre de la idea. Pero es deseable que tales desahogos se queden para siempre en la lengua muerta del Lacio y que a nadie se le ocurra traducirlos a la viva y vernácula.

En religión, Valera nunca fué un fervoroso creyente, y muchas de sus opiniones o dudas pueden y deben censurarse. Pero tampoco fué descarado heterodoxo, ni burlador impío, ni negó los dogmas de la fe católica. En las cartas que estudiamos, por el contrario, se pasa de la raya y también desciende varios grados hasta merecer con justificia el estigma de escéptico y volteriano. Yo creo, sin embargo, disculpando en lo que sea posible su aberración, que ciertas burlas impías las profiere con cierta repugnancia interna y como para hacerse el gracioso delante de Estébanez y los amigotes. Me parece notar contradicción entre su irreverencia aparente y la sincera fe que nunca perdió aunque adoleciera de oscuridades, eclipses y pasajeras crisis.

Más tarde o más temprano esperamos que se haya de publicar esta correspondencia, no íntegramente, sino un poco expurgada *ad usum Delphinis*. No siempre y de cualquier forma sería lícito adentrarse en una correspondencia privada, ni extender a todos la noticia, que se comunicó en la intimidad a uno sólo o unos pocos. En todo caso, habría que contar con los herederos de quien escribió y a quien fueron destinadas las cartas. Pero aparte del tiempo transcurrido —más de un siglo— tranquiliza la previsión que el mismo Valera tuvo de que andando el tiempo, sus cartas serían publicadas. Hay un párrafo de una suya al Doctor Thebussen (27 de mayo de 1899), citado por De Coster al principio de su espitolario, en que lo previene. Dice así:

«Con respecto a lo que usted me aconseja de escribir memorias o cartas sobre sucesos de mi tiempo, le diré que esto es una cosa y que otra es que yo, en cartas familiares e íntimas, como las que envío a usted en el seno de la confianza y con el debido sigilo, cuente anécdotas y lances cómicos sobre las personas que en mi ya larga vida he conocido y tratado. Si estas cartas mías fueran verdaderamente interesantes y amenas, acaso podrían publicarse; pero no ahora, sino dentro de cuarenta o cincuenta años.»

Han pasado ya más de los cuarenta o cincuenta años previstos por Valera. Por otra parte, la selección de cartas y párrafos podría eliminar todo aquello que pareciese que —aun transcurrido mucho tiempo— el mismo autor no desearía que se divulgase. Los varios grados en que se disminuyen las brillantes cualidades del autor andaluz como persona, o como artista, no le desacreditan si miramos con cierta comprensión los errores humanos. Pueden atribuirse en gran parte a su

juventud cuando escribió a Estébanez Calderón. Por eso, aun señalando sus defectos, seguimos considerando como verdadero y auténtico al Valera que conocemos por las obras de su madurez. Al escritor en quien brilla la comprensión y la moderación en los juicios. Al novelista que no traspasa ciertos límites dentro de su genio divertido y jocoso.

Nuestro deseo hubiera sido transcribir a continuación alguna carta de las que componen la colección, pero esto no es por ahora posible. En muchas de ellas, sobre todo las escritas desde Lisboa, se da noticia de muchos libros antiguos y raros que entonces se encontraban en las librerías de Portugal a precios baratísimos. Otras veces se refleja la situación política y el ambiente portugués de la época, generalmente en el tono satírico que ha hecho dudar a algunos de su sincero amor a Portugal. Pero semejantes burlas y sátiras escribió desde los demás países en donde estuvo, sin que por eso dejase de admirar lo mucho bueno que halló en ellos. Son bromas entre hermanos, un poco pesadas si se quiere, pero en el fondo no mal intencionadas. De todas formas no está de más recordar lo que dice Menéndez y Pelayo en los *Orígenes de la Novela,* sobre estos chascarrillos y pullas entre españoles y portugueses: que este género, cultivado recíprocamente por castellanos y lusitanos «ha contribuído más de lo que parece a fomentar la inquina y mala voluntad entre los pueblos peninsulares». *(Orígenes de la Novela,* capítulo IX, refiriéndose a las *Glosas al sermón de Aljubarrota,* que se atribuyeron a don Diego Hurtado de Mendoza.)

En otras cartas se cuentan aventuras amorosas, generalmente poco románticas y *non sanctas.* Se narran lances chistosos o se retrata a famosos personajes, casi siempre en su aspecto risueño y festivo. Algunas veces se perfilan opiniones serias sobre la esclavitud en el Brasil o la proyectada unión ibérica, que entonces contaba con bastantes partidarios en Portugal. Finalmente, aquí nombra y habla por primera vez de la que después sería su mujer: la niña Dolorcitas, hija de don José Delavat, que fué su jefe en la embajada de Río de Janeiro. Dolorcitas tenía entonces unos seis años y Valera ventiocho. De ella habla incidentalmente y sin sospechar cuán íntimamente había de unirles la vida.—JAIME DE ECHANOVE GUZMÁN.

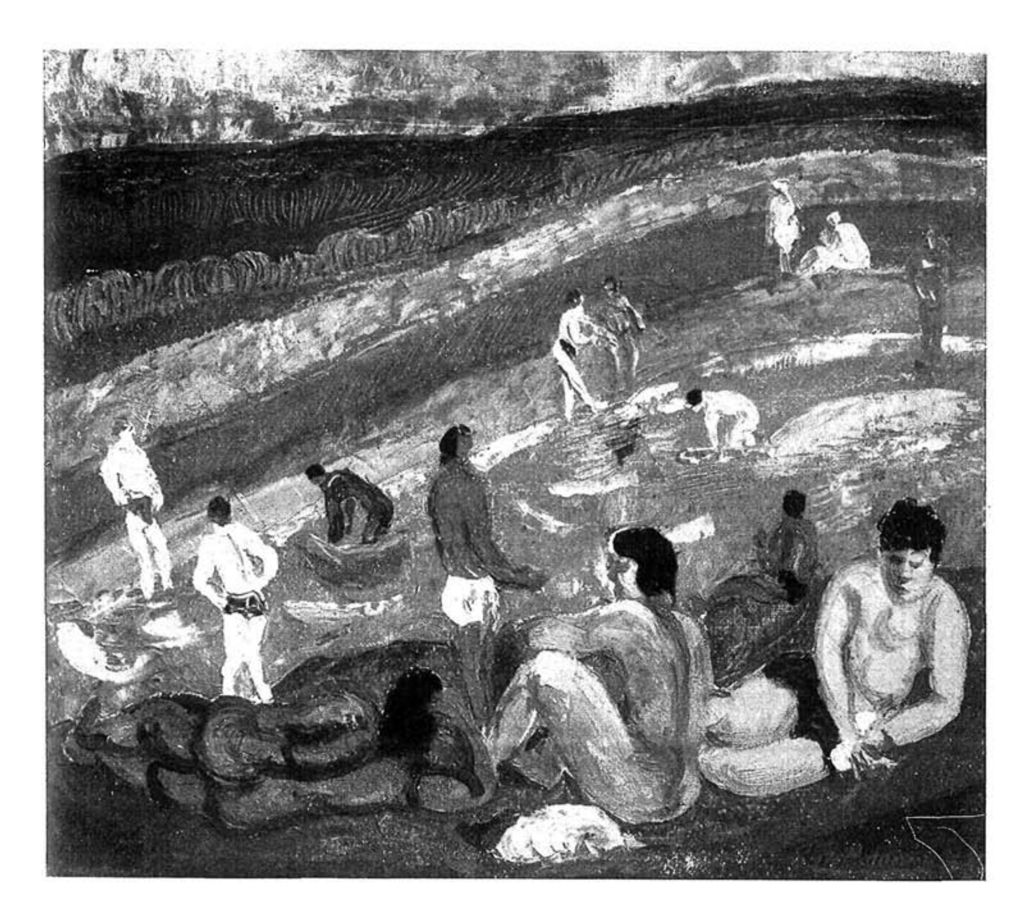
INDICE DE EXPOSICIONES

Diez maestros de la pintura contemporánea

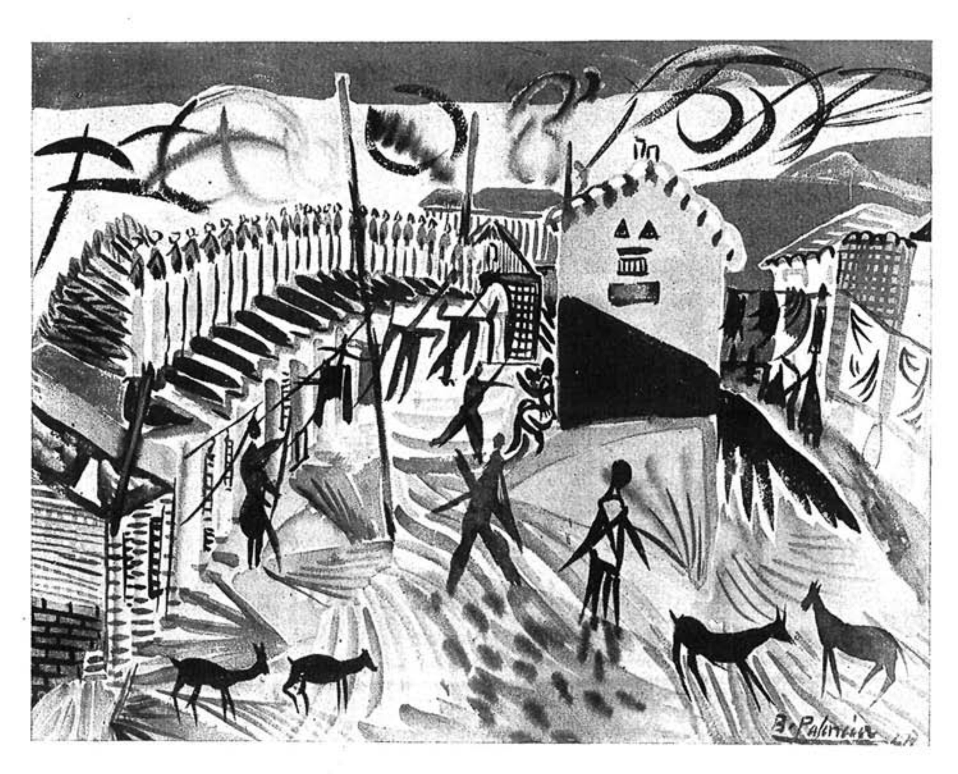
En el Club Pueblo se ha inaugurado una interesante exposición, constituyendo el interés la lección y examen que supone el paisaje de diez hombres —bien diferentes— entre artistas que forman un panorama actual de nuestra pintura. Son como índice, signo, señal o vigías de parte del arte actual...

Hay hombres que significan, e indican un medio de estar, una elección hecha a conciencia, como el de Juan Antonio Morales, de ese Juan Antonio que un día, feliz día, inventó uno de los aparatos más bellos, poéticos y sensibles de la pintura contemporánea, en cuadros que son hoy piezas buscadas de museo... Luego, Juan Antonio fué solicitado por el retrato; lo fué gracias a un retrato de mujer vuelta de espaldas, que hoy figura en un museo de Nueva York; pero su pincel, su toque, su gama en azules —inimitables—, en verdes de oscuras esmeraldas, sigue vigente en una tela, en un objeto. Y tras él, tan unidos en el pasado, en el quehacer y tan distantes ahora —?—, José Caballero, ilustrador de Lorca con Juan Antonio, y en la actualidad dentro de una pintura abstracto-realista, que si bien en la exposición de «Pueblo» no tiene toda la espléndida «justificación» que posee, sirve para ratificar la inventiva de este bien llamado «joven Picasso», que busca y busca y que es capaz de llevar a la línea por los mejores derroteros, a veces en increíbles dibujos jugar, en gran juego, con las pastas negras y blancas, y para decirnos siempre algo...

Punto y aparte. Muchos puntos y apartes nos merece este nombre: Quirós. Ante su obra, esa obra que un día tuvimos la oportunidad, el honor de prologar cuando llegó a España, recién venido de París, sentimos hoy la misma sensación que ayer; la misma sorpresa ante encontrarnos, primero, un oficio excepcional; luego, un mundo que no había existido, que no tiene antecedentes ni consecuentes, que no tiene parigual en la pintura de todos los tiempos. Sus «fantasmas», su mundo, tan real y tan irreal —ahí está el gran intríngulis—; ese estudio de la materia llevado al extremo, con las depuraciones más hondas, más profundas, más exquisitas; ante esos cuadros que no tienen explicación, y que no pueden tenerla, como todo lo que es bello. Porque sí, por ese porque sí que sólo tiene a su favor el genio, ese pintor que se llama Antonio Quirós, con cuyos cuadros puede uno pasar la vida sin cansancio, ya que por muchas figuras que haya y nos sepamos «de memoria» su gesto o su actitud siempre, cada día, serán distintos.



Benjamín Palencia: *El baño*



Benjamín Palencia: *Oleo*

Y en el paisaje, dos nombres señeros. Uno, restallante, violento, geológico, cuya obra tiene al campo como protagonista humano, un pintor que hace años hizo la más bella y original pintura surrealista que hayamos visto y que permanece encerrada, salvo una muestra, y bien sabe Dios cuánto nos costó el rescate, en el Museo de Arte Contemporáneo... Palencia, huidizo, solitario por campos y montes, por alcores y llanadas, es el creador de toda la escuela de Madrid, desde esa de Vallecas, que fué el pilar más importante de nuestro arte contemporáneo. Palencia es un todo. Es ya su apellido definición máxima de un paisaje.

Y con Ortega Muñoz, y ya era difícil, casi imposible, inventar algo inédito en el paisaje; algo que hasta su llegada no había existido, en donde se depuraran las enseñanzas todas, y de pronto, tras haberlas aprovechado, visto, estudiado y analizado; de pronto, muy de pronto, decir: en la historia de la pintura —no sólo de nuestra pintura— faltaba esto: y ese esto es el paisaje de Zurbarán, ese paisaje que no pintó porque no le dejaban, a lo más le daba permiso su tiempo para ideificar un vaso con una rosa, un libro, un búcaro, una cesta una humilde flor, una fruta; pero el paisaje se lo dejó en ideal herencia a Ortega Muñoz; se lo dejó como legado, acaso con la pena de que él, nada menos que don Francisco de Zurbarán, no podía hacerlo, no tenía tiempo para pasarse las horas «muertas», esas horas «vividas» resucitadas, ya en comunión con la tierra y el aire, con que se pasó años este Ortega Muñoz, que un día llegó a Madrid con lienzos de árboles desmochados, cercas de piedra, terrenos baldíos ondulados por erosiones, fresnos decapitados en sus brazos, campos de piedras «rodeando» a un burro, extrañas mujeres que esperan ser pintadas como vírgenes...; en fin, con algo que nació y morirá con él... Algo en que Ortega Muñoz ha unido la mística, la ascética —unión nada fácil— y esa fabulosa palabra que se llama Pintura, con una mayúscula tan grande como uno de sus pequeños cuadros...

Y luego, en la exposición, el nombre de Cossío, ese nombre mágico, ese nombre que encierra los objetos en el más bello y dulce, y sabio y transparente fanal que vieron los hombres; en ese estado superpictórico que inventa con el pincel más tenue, más fino, más atrayente, más íntimo... Cossío, el maestro en este repaso, cierra por hoy los análisis que ya hemos hecho en otro lugar; así, ahora queda en orden esta rápida glosa, para seguir con el resto de los componentes en otro día y en otro lugar, en otro lugar que no sea éste, casi celeste, de maestros contemporáneos, de nuestro particular gusto, para que no se unan, entremezclen y entrelacen adjetivos, situaciones, posiciones, oficios y creaciones; para que todo quede en su sitio, en ese sitio

en el que los nombrados están firmes, acaso en los primeros todavía con más esperanzas, y ya los otros, insertos en la historia, en esa historia que la hacen todavía en vida; que la aumentan con sólo pintar, ¿verdad, Quirós?, ¿verdad, Cossío?..., ¿verdad, Palencia?..., ¿verdad, Ortega Muñoz?... Verdad.

Viola, Sempere y Jardiel

Hemos encontrado una exposición donde descansar, donde olvidar otras exposiciones; donde hallar la paz, el reposo y eso tan difícil que es la pintura, la pintura abierta, la pintura inventada, el hallazgo. Hemos encontrado en tres exposiciones al pintor, a los pintores creadores y, además, al pintor con ciencia, con sabiduría, con todo «eso» que es preciso dentro de esa fea palabra que se llama «oficio» para que la creación perdure; pero hasta en el procedimiento, hasta en el medio de expresión, hasta en la disposición de la materia, en la imaginación, en el concepto, en la idea y, en su consecuencia, vemos en la realización, tanto en Viola como en Jardiel, como el íntimo y «oriental» Sempere, el ofrecimiento auténtico en este penoso ir y venir de cuadro a cuadro: hemos sentido la alegría, la satisfacción de encontrarnos ante la obra de arte con todos los pronunciamientos favorables.

La sala, nueva sala, llamada «La Buharda», ha inaugurado una exposición pequeña, íntima, recoleta, con tres nombres señeros en el arte contemporáneo no sólo nacional, sino internacional, ya que nos consta su elección para la representación de la actual pintura española en los más importantes certámenes del mundo; en esas citas donde se premia lo difícil: la creación de un mundo nuevo, de un mundo que compone únicamente dos elementos esenciales: forma y color.

Viola es la «explosión», es la pasión dirigida, dominada por su fecunda mano de pintor; Viola es el más bello abstractismo, mejor dicho, su informalismo; mejor dicho aún, su «pintura», a través de sus volcanes llameantes, no relucientes, sino tocados por la gracia del pincel que sabe el justo valor de un verde esmeralda, de un bermellón, de un «tremendo» amarillo, de su juego y rejuego, que conduce al recreo, sin fin y sin límites, de un cuadro donde todo es posible.

A Sempere, por falta de dimensión exigida en un reglamento, nos fué imposible, por unanimidad, a los miembros de un jurado otorgarle un gran premio; ese gran premio que merece su paciencia de orfebre, su conocimiento de un tono, de un sobretono, de la música íntima de

un ocre, de un cadmio, de un azul, de esa sinfonía plástica digna de la música oriental, que, parca en cuerdas, gana en intensidad y profundidad; en esa necesaria repetición que es precisa para que nos sumerjamos en un éxtasis, en un nirvana que el «faquir» Sempere ha impuesto con manifiesta originalidad, con manifiesta entrega en una pintura, en una obra cuya contemplación nunca tiene, ni tendrá, fin...

Jardiel es un gran pintor; lo dijimos hace mucho tiempo, cuando su pintura empezaba con un lenguaje distinto; cuando su pintura, año tras año, dentro de un módulo ampliamente ideal y real en la mejor y española realidad, buscaba decirnos algo... Ya lo ha conseguido. Sus cuadros, con su tormento a cuestas, son como los de sus compañeros citados: pintura. No nos gusta eso tan en boga, tan irreal, tan falto de contenido, que se llama «neofigurativismo»; no nos gusta hablar «algebraicamente» de espacialismos; constructivismos o formas fluctuantes. Creemos más difícil decir simple y llanamente que Jardiel construye unos volúmenes pictóricos densos, «redondos», donde en cada forma, sea cualquiera su significación inmediata, tenemos plena conciencia de que detrás de la apariciencia existe la propia alma de Jardiel, «aquello» que importa y que, valiéndose de la pintura, nos brinca trágicamente para que el cuadro cada día tenga la posibilidad de que en su fondo y trasfondo exista lo más importante de este Jardiel, que tras su exposición anterior del Ateneo ha encontrado lo que «ya» puede ser definitivo... Los tres pintores son tres islas de muy diferente «vegetación» para pasear mirada y corazón sin encontrar cansancio...

Pintores de Africa

El general Díaz de Villegas cumple, a través de los años, la misión artística y política de dar a conocer a todos los españoles esa Africa tan amada, esos tipos y costumbres que también son nuestros. Lógicamente, obligadamente, la norma tiene que ser figurativa, ya que la pintura en esta convocatoria tiene una finalidad muy determinada; tiene que poner ante los ojos del espectador la verdad directa; pero, como es natural, en ella cabe que la pintura exista, ya que sería pueril y absurdo sostener lo contrario.

De todos es sabido nuestro horror a certámenes con numerosa lista de participantes. Escogemos tres nombres, de las más diferentes tendencias, que pueden resumir las muchas que se hallan distribuídas en la sala de la Sociedad de Amigos del Arte. Cruz Herrera, ese académico seguro, ese enamorado de Africa, de sus tipos y costumbres, enjoya

mujeres, enjoya objetos, perspectivas e intimidades con sabio pincel, sin que el triunfo de la sapiencia haga de lo anecdótico relevo de la pintura. Y nombremos, muy justificadamente, a su hija, donde existe una gran artista, muy diferente de la ortodoxia y preceptiva de su padre, cumpliendo así con el primer deber del artista: ser intérprete de su tiempo. Otro pintor que ha parado nuestros pasos y cuyo cuadro ha sido adquirido para una importante colección en Estados Unidos es Alvaro Bartolomé, pintor «incipiente», pero con una raza, temperamento y sensibilidad, que le debe obligar a dejar otros menesteres para cumplir consigo mismo, ya que su obra, un paisaje titulado «La Trocha» —ese camino que se abre en Guinea, en plena selva—, es, aparte de su definición concreta, una demostración de que la pintura la lleva en su sangre este pintor que, al serlo, ha nacido para crear, y sería conveniente que no lo olvidara, pues todo pasa menos el destino, en su caso gran destino, para el cual en la vida fuimos llamados.

Grandio, pintor con muchos premios oficialmente ganados con la pintura más refinada, más difícil, más pura, menos propicia para la «gente» que entra a ver cuadros sin saber la responsabilidad que contrae en el hecho, es el artista —no sólo el pintor— más intenso y profundo que figura en este certamen; el que alcanza mayor cultura, con mayor seguridad, con mayor personalidad, con mejor fama, emoción y entrega.

Redondela

En el Ateneo expone Redondela. A Redondela, a quien un día «descubrimos» en perdida sala de un salón oficial; a quien dedicamos un capítulo de vida y obra en nuestro libro *La escuela de Madrid;* a Redondela, que fué pilar, cumpliendo un deber en tiempos difíciles, ya que tiene en su poder muy merecidamente premios y premios —pero conserva su «redondelismo»—; acaso se ha dejado influir por términos de Palencia, de Ortega, de Ochoa —no ha querido, equivocadamente, cambiar una gama ganada durísimamente por otra—; no lo sabemos; lo que sí sabemos es que siempre es pintor, importante pintor, y es lástima que el agobio de novedades que le preocupa nos impida aplazar «su caso» para el estudio que merece, para analizar su raíz insobornable de hombre que forma un todo con el pincel y la paleta; «eso» que le deja ya en la pequeña historia de nuestros días. Aplazamos su análisis y su posible equivalencia. El aplazamiento indica la categoría que merece, que le concedemos y a la que se debe.—M. Sánchez-Camargo.

El Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1964 ha sido declarado desierto. El fallo, según determinaban las bases, se hizo público el día 21 de marzo, y el jurado lo constituyeron los siguientes señores: Don Gregorio Marañón, como presidente; don Dámaso Alonso, como presidente delegado, y como vocales, don José Antonio Muñoz Rojas, don Luis Rosales, don José María Souvirón y don Fernando Quiñones. Actuó de secretario don José Ruméu de Armas.

El Gobierno de la República Argentina ha preparado un programa intensivo de alfabetización y educación de los adultos, respondiendo a una invitación del Director general de la Unesco, para la liquidación de esa anomalía cultural.

Aunque Argentina es uno de los países menos apremiados por estas dificultades, el contenido del programa refleja el interés de todos los organismos educacionales: el Ministerio de Educación Nacional, la Junta Nacional de Educación, las autoridades provinciales y el Ejército.

Un censo efectuado en 1960 estimó en algo más de 1.200.000 el número de adultos iletrados, sobre una población de 20.000.000 de habitantes, pero distribuídos de una manera irregular, pues mientras en Buenos Aires el analfabetismo no rebasa el 1 por 100, en ciertas provincias del interior se sitúa entre el 15 y el 20 por 100.

Las medidas incluyen propuestas para vencer las dificultades surgidas por la heterogeneidad geográfica y social del país, creación de centros especiales, material de lectura, personal docente y uso de la prensa, radio, el cine y la televisión en una campaña que debe ser dinámica, flexible y realizada en el mínimo tiempo posible.

Coinciden estos planes con el próximo envío de un grupo de diez expertos internacionales a Argelia, Ecuador, Irán, Pakistán y Tanzania, para examinar los planes preparados en esos cinco países con índices de analfabetismo relativamente elevados. Esas encuestas y estudios comparativos permitirán más adelante trazar las líneas esenciales de la gran campaña mundial de la Unesco, algunos de cuyos puntos esenciales serán objeto de examen en el Congreso Mundial de Ministros de Educación, convocado en Teherán para el mes de septiembre.

El reciente triunfo de los obreros cristianos en las elecciones para los puestos directivos del Sindicato Siderúrgico de Venezuela se considera de enorme importancia, no sólo por la repercusión en inmediatas elecciones similares para otros Sindicatos, sino, a la larga, en el reflejo que pueda tener en las próximas elecciones políticas parciales y administrativas, en las cuales el partido de la democracia cristiana venezolana (COPEI) se sitúa en la oposición del Gobierno del Presidente Leoni, sostenido por el partido de Acción Democrática del ex Presidente Rómulo Betancourt.

El proyecto de integración centroamericana ha sufrido un duro golpe al posponerse indefinidamente la reunión de Presidentes centroamericanos que debiera haber tenido lugar en el mes de abril. El aplazamiento se ha debido a la negativa del Presidente de Costa Rica, Francisco Orlich, a compartir la mesa de conferencias con el Jefe del Gobierno de Honduras, Coronel López Arellano, por considerarlo como autor del golpe militar contra el Gobierno constitucional del Doctor Ramón Villeda Morales.

La iniciativa de dicha reunión había surgido precisamente de Costa Rica, pero, indudablemente, condicionada al resultado de las elecciones de Honduras —con quien no mantenía relaciones diplomáticas desde la caída de Villeda Morales—, y esperando, sin duda, el triunfo del Partido Liberal del derrocado Presidente. La constitucionalización del Gobierno de López Arellano ha endurecido las relaciones diplomáticas entre ambos países. La moción más importante que Costa Rica pensaba llevar a la fracasada reunión de Presidentes centroamericanos era el no reconocimiento de los Gobiernos surgidos de un golpe de Estado.

Todos estos sucesos han provocado viva inquietud en la Organización de Estados centroamericanos (ODECA), ya que dificultan aún más las perspectivas de integración centroamericana.

En el presente año de 1965 se conmemora el cincuentenario de la muerte del sabio médico cubano Carlos J. Finlay, descubridor del medio de transmisión de la fiebre amarilla por el mosquito, estableciéndose desde su comprobación el control y erradicación de esa enfermedad, por lo que fué considerado un benefactor de la Humanidad.

Este gran investigador nació, en 1833, en Puerto Príncipe (Camaguey), y realizó sus estudios en Francia, Alemania y Estados Unidos. Obtuvo su graduación en el Jefferson Medical College, de Filadelfia (Estados Unidos), y fué miembro de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales y de la Sociedad de Estudios Clínicos de La Habana.

Aunque dedicó sus investigaciones a diversos campos —todos ellos relacionados con los problemas sanitarios de Cuba, de la que fué su primer Jefe de Sanidad—, su tarea fundamental fué descubrir el agente transmisor del «vómito negro» en el mosquito llamado primeramente «Culex» y «Stegomyia Fasciata», y por fin, «Aedes Aegypti».

Pese a que el descubrimiento se hizo público el 14 de agosto de 1881, Finlay tardó más de veinte años en ser comprendido. El mayor apoyo lo tuvo en su amigo y colaborador el médico español Claudio Delgado. En 1901, la Cuarta Comisión Médico-Militar de los Estados Unidos, presidida por el Dr. Walter E. Reed, aceptó las aseveraciones de Finlay.

La comprobación oficial se produjo al ser contaminados por mosquitos infectados de fiebre amarilla dos de los miembros de la propia comisión comprobadora, los doctores James Carrol, quien sobrevivió al mal por haber tenido una fiebre benigna, y Jesse W. Lazear, víctima y mártir de la ciencia, juntamente con la enfermera norteamericana Clara L. Mas.

Aunque la comisión americana trató de arrebatar su obra al gran sabio cubano, los Congresos Internacionales de Historia de la Medicina decretaron que sólo a Carlos J. Finlay, de Cuba, se debe el descubrimiento del agente transmisor de la fiebre amarilla, así como su aplicación al saneamiento del trópico.

En la reunión preparatoria para la desnuclearización de Iberoamérica, celebrada en Méjico durante el mes de marzo, el Embajador de Paraguay, Natalicio González, pidió que este continente se «integre a la época del átomo», porque «no se destruye sino lo que se supera. Para debilitar la vocación que en algunos despierta el átomo de la guerra, hay que crear un mundo feliz, próspero y libre sobre la utilización cada vez más extensa del átomo de la paz».

La comisión se dividió en tres grupos, cuya misión fué: 1) Definir los límites geográficos de la zona desnuclearizada iberoamericana; 2) gestionar la participación en el tratado de cualquier otro país iberoamericano aún no sumado a las tareas de la reunión; y 3) inducir a los Estados extracontinentales a que acepten los mismos compromisos

que se establezcan en el tratado, con relación al continente iberoamericano.

★

Siguiendo una de las líneas marcadas desde el inicio mismo de su toma de posesión, la Junta Militar de Gobierno del Ecuador, juntamente con el Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria, ha procedido a protocolizar e inscribir cuatrocientos títulos de propiedad para ser distribuídos entre otros tantos colonos, en los cantones de Puyo, Tena y Sucúa, de las provincias de Pastazo, Napo y Morona-Santiago. El número de hectáreas entregadas a campesinos de la región oriental se aproxima a las 16.000.

Al mismo tiempo, el IERAC ha iniciado un programa de racionalización y legalización de la tierra en el sector de Soacaoa, con el fin de demarcar claramente los límites de ciertos fundos en posesión de diversos cultivadores, antes de entregar nuevos títulos de propiedad.

En el valle del río Upano se viene realizando un ambicioso plan de desarrollo, en el que se incluyen nuevas carreteras, mejoramiento y adaptación de aeropuertos, construcción de un frigorífico para las carnes y otras obras semejantes. Por su parte, la compañía SEDIA, en la provincia de Morona-Santiago, ha impulsado varias explotaciones —como semilleros y cultivos experimentales—, con resultados altamente satisfactorios, todo lo cual augura un importante incremento a esas regiones orientales, en gran parte olvidadas.

Se informa que actualmente existe en Colombia un relativo equilibrio entre la demanda efectiva de ingreso y la capacidad de admisión de las veinticinco universidades con que cuenta el país. En este años pasa de cincuenta mil el número de estudiantes universitarios, habiendo aumentado los cupos en una proporción del 21,43 por 100. Ingresaron en el presente curso un total de doce mil nuevos universitarios.

Este esfuerzo se complementa con la decisión, dada a conocer por el Presidente de la República a un grupo de educadores, de elevar el presupuesto nacional de educación del 12 al 30 por 100.

La creación del Nuevo Museo Nacional de Antropología de Méjico se ha convertido en el punto de atención de todos los especia-

listas del mundo, al mismo tiempo que sirve de muestrario del ritmo con que se están operando radicales transformaciones en el campo de la museografía iberoamericana, con todas las implicaciones culturales y educacionales que ello trae consigo.

Mientras los demás países iberoamericanos seguían para sus museos modelos existentes en los países europeos, Méjico ha sabido encontrar, con indiscutible personalidad, la fórmula más apta para llegar al pueblo con un lenguaje concreto de hechos y de colecciones.

En el seminario de la Unesco, celebrado hace poco más de dos años, precisamente en la capital federal, sobre el tema «El museo como centro cultural de la comunidad», se recomendaba atender en estas construcciones a tres funciones esenciales: estética impecable, valor didáctico y sentimiento de un ambiente social y cultural. Esto es lo que ha sido capaz de lograr el Museo Nacional de Antropología en esa obra maestra en la que se conjugan admirablemente el acero, la luz, el cristal, el cemento y las maderas nobles. Los museógrafos mejicanos han sabido reunir los testimonios de cada civilización, colocándolos en el momento histórico en que las sitúan las investigaciones, sirviendo al público interesado puntos de referencia y cuadros de orientación.

La creación de este museo no es más que uno de los objetivos de un vasto plan de once años de duración, iniciado en 1960, para el desarrollo de la educación primaria, y en el cual el museo aparece incorporado en todo su valor como factor importante para la difusión de la enseñanza y de temas especializados.

Entre las últimas novelas integradas en «Selecciones de Lengua Española», de la Editorial «Plaza & Janés», figura La invasión, *de Antonio Mases.*

Este escritor, nacido en Asturias, en 1923, publicó, tras una ausencia de diez años por diversos países del Norte de América y el Caribe, Los padrenuestros y el fusil *(1964), obra que presenta el tenso y dramático ambiente de Cuba en los últimos días del régimen de Batista.* La invasión, *sin pretender ser una novela política, pretende mostrar un capítulo más de la historia de la Cuba contemporánea.*

Durante el mes de marzo pasado se celebró, en Viña del Mar (Chile), la Conferencia Regional de la FAO, para estudiar las activi-

dades del Comité Interamericano de Desarrollo Agrícola y el tema «Las políticas nacionales de producción agrícola y la integración económica en América Latina». Asimismo, con anterioridad, la asamblea, con la presidencia del Ministro de Agricultura y Ganadería de la Argentina, Walter Kugler, estudió empliamente los condicionamientos de una efectiva reforma agraria.

Sobre este último punto, el delegado de Colombia, Gustavo Balcazar, informó que su país había adoptado, en 1961, un estatuto donde los objetivos de carácter social y económico de la reforma agraria eran examinados en detalle. La asamblea aprobó la propuesta de Venezuela de crear un grupo de trabajo sobre reforma agraria.

El Director del Comité Interamericano de Desarrollo Agrícola, Irineo Cabral, puso de manifiesto que el CIDA ofrece asistencia, de preferencia por períodos relativamente cortos y en forma concentrada, en las etapas estratégicas de la implantación de las reformas. Explicó además que el Comité coordinará las labores que en materia de reforma agraria realizan las diversas instituciones de Iberoamérica.

El tema de las políticas agrícolas y de la integración económica fué introducido por Jacobo Schatan, Jefe de la División conjunta de la FAO y la CEPAL, quien afirmó que «la diversidad de recursos con que cuenta América Latina permite pensar que un mejor aprovechamiento de ellos podría lograrse a través de una gradual especialización y del intercambio recíproco.»

El Jefe del Gobierno colombiano, Dr. Guillermo León Valencia, presidió recientemente la ceremonia de puesta en marcha del primer reactor nuclear para fines pacíficos y de investigación científica, instalado por los Estados Unidos dentro del programa norteamericano «Atomos para la paz», y como nuevo recurso para los físicos nucleares colombianos.

El reactor fué construído por «Lockeed». Lo alimentan, aproximadamente, dos kilogramos de uranio enriquecido al 90 por 100. Tiene varias provisiones experimentales, incluyendo el sistema neumático de radiación, así como un sistema de control total.

En el próximo septiembre tendrá lugar en Madrid el VI Congreso Internacional de Medicina Neohipocrática, coincidiendo con un resurgir en España de esta honda tradición, cuyo mayor adalid internacional fué el fallecido Profesor Delore, de Lyon.

Integran, entre otros, el Comité Internacional Neohipocrático y las Delegaciones Nacionales los Profesores Drs. Oeconomos, Grecia, Giraud, Guy-Laroche, Lafón, Martiny, Turchine (de Francia); Pende y Lambertini (Italia) Cawadias (Inglaterra); Kretschmer (Alemania); Klein (Bélgica); Feindel (Canadá); Fournier (Méjico); Alcalá, Grispan, Rino (Argentina), etc.

En la comisión española organizadora del VI Congreso ostenta la presidencia de honor el profesor Pedro Laín Entralgo, Catedrático de H. A. de la Medicina en Madrid; Presidente, el Decano de la Facultad de Medicina de Madrid, B. L. Velázquez; Vicepresidente, el Secretario general de la Unión Mundial de Intelectuales, Profesor F. Arasa, de Barcelona; Secretario, el Profesor S. Palafox, y Vicesecretario y Tesorero, el Profesor A. Albarracín.

La primera ponencia lleva por título «El médico ante la vida humana», y estará a cargo de los Profesores Arasa y Guy Laroche; la segunda, «Oscilaciones y compensaciones morbosas», será desarrollada por los Profesores Martiny y Krestchmer; de la tercera, bajo el título «Medicaciones incorrectas», se encargan los Profesores Velázquez y Stroeder. Se esperan importantes comunicaciones de todo el mundo.

En noviembre de este año se celebrará en Curitiba (Brasil) la I Reunión de la Comisión Forestal Latinoamericana. La meta perseguida es arbitrar los medios para aumentar en 1.000.000.000 de dólares las exportaciones madereras de Iberoamérica en la década 1965-75.

El Dr. Hubertus Reichardt, Oficial forestal de la FAO para Iberoamérica, ha criticado duramente la política forestal de este continente al afirmar que cada año se destruyen 10.000.000 de hectáreas de bosques en Iberoamérica, mientras que solamente se reforestan 50.000 hectáreas, razón por la que últimamente, y pese a los 1.000.000.000 de hectáreas cubiertas de árboles industrializados, es la única región en el mundo que no ha aumentado la exportación de productos forestales.

El arrasamiento de bosques se debe generalmente a una aplicación deficiente de programas de colonización y de reforma agraria. Pero, como muy bien se ha hecho notar, estos programas deben integrarse junto con planeamientos forestales. La agricultura debe desarrollarse con los recursos naturales y no a expensas de ellos, porque en ese caso pudiera ser que más que al desarrollo del país se contribuyera a frenar su capacidad.

El Gobierno chileno, entre las grandes reformas que pretende llevar a cabo, dedica especial atención a posibles enmiendas del Código penal, especialmente en lo que concierne a la pena de muerte, actualmente en vigor. Cinco organismos jurídicos, científicos y universitarios estudian este delicado problema, en el que se plantea el derecho de la sociedad a privar de la vida a quienes hayan incurrido en delitos de la mayor gravedad, y si la razón punitiva de la sanción judicial es esencialmente rehabilitadora, lo cual se contradice con la pena capital, en cuyo caso, evidentemente, no hay rehabilitación posible del delincuente.

Estos planes abarcan la decisión de aligerar la administración de la justicia en el país y la modernización de los establecimientos penitenciarios que en la mayoría, según afirma el Ministro de Justicia, tienen graves fallos de superpoblación, falta de personal, pésimas condiciones sanitarias, promiscuidad y poco adecuada separación de los reclusos, sobre todo en lo que concierne a delincuentes detenidos por vez primera y reincidentes.

La revista oral «Doña Bárbara», de la Asociación Cultural Iberoamericana, de Madrid, dedicó en uno de sus últimos números un apartado especial a la obra del escritor nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, galardonado por su libro Poesía *— recapitulación y síntesis de su quehacer poético — con el premio, por él inaugurado, «Rubén Darío», que, a través del Instituto de Cultura Hispánica, otorgarán anualmente el Gobierno de Nicaragua y el Ministerio de Educación español.*

Fernando Quiñones, conocedor profundo de la obra del poeta nicaragüense, destacó las notas esenciales de la poesía de Pablo Antonio Cuadra, y a continuación —tras la lectura de varios poemas definitorios— se suscitó un agudo debate en el que tuvieron activa participación varios poetas nicaragüenses residentes en esos momentos en Madrid, y entre los que cabe destacar a Carlos Martínez Rivas, Horacio Peña, Luis Rocha, Julio Cabrales, Francisco de Asís Fernández y Beltrán Morales.

Tras diversas discusiones y acalorados debates, la Asamblea Nacional Constituyente de Guatemala ha decretado apoyar la enseñanza religiosa, tanto en los centros educacionales oficiales como en los pri-

vados, sin discriminación en favor de ninguna religión en particular, y prometiendo, en principio, ayuda económica para su realización.

Frente a la oposición, que veía en esta ley un peligro para la libre determinación y formación del individuo en materia religiosa, prevaleció el criterio de que esta enseñanza es beneficiosa para el educando, desde el punto de vista moral.

El texto del artículo 88, que reforma lo establecido por anteriores constituciones laicas, es el siguiente: «Se garantiza la libertad de enseñanza y de criterio docente. La enseñanza religiosa en los establecimientos oficiales es optativa. Tanto en dichos establecimientos como en los privados, podrá impartirse dentro de los horarios ordinarios. Se declara de interés nacional la educación cívica, moral y religiosa. El Estado podrá contribuir al sostenimiento de esta última, sin discriminación a favor de ninguna religión».—CARLOS VARO.

Sección Bibliográfica

CASTELAR: «DISCURSOS Y ENSAYOS»

«Nunca, ni antes ni después de Castelar, ha tenido el idioma castellano más riqueza, más flexibilidad, más amplitud, más elegancia, más energía», ha escrito Azorín.

Y aquí tenemos de nuevo la palabra de Castelar, recogida en un compendio de la editorial Aguilar titulado *Discursos y Ensayos,* en el que más se pretende dar una visión amplia de la rica personalidad de Castelar que una exposición sistemática de su doctrina política.

En el estudio preliminar, de García Mercadal, no muy profundo, se señalan algunos aspectos parciales de la semblanza del gran orador, con una especial insistencia en su raíz alicantina. El resto del libro se divide en cuatro partes: «Castelar, orador», en la que se recogen algunos discursos muy interesantes, como la magnífica «Rectificación al señor Manterola», sobre libertad religiosa, o el titulado «Sobre el rey extranjero», o «La abolición de la esclavitud», o «Conceptos fundamentales de nuestra edad», de recepción en la Academia Española; «Castelar historiador», es la segunda parte, en la que breves fragmentos de la *Historia de Europa en el siglo XIX,* de los *Retratos históricos* y de la *Historia del movimiento republicano en Europa* nos muestran al siempre brillante Castelar manejando datos y siglos al servicio de su idea; «Castelar, ensayista» está formado por varios estudios, entre los que destaca la preciosa descripción del cementerio de Pisa, extraída de sus *Recuerdos de Italia;* «Castelar, patriota», por último, entremezcla varios de sus fragmentos lírico-nacionalistas. Con una buena referencia bibliográfica acaba el libro.

Se notan en este compendio claras lagunas, que hacen difícil la comprensión del pensamiento de Castelar en ciertos aspectos: en el social, al no haber referencia alguna al estudio sobre el socialismo que prologaba el libro de don Nilo María Fabra; en el religioso, al faltar toda mención a las *Cartas a un obispo;* incluso en el histórico anecdótico podría haberse insertado algo de *El rasgo*. Pero muy especialmente se nota la ausencia de las *Lecciones* del Ateneo y de la *Fórmula del progreso,* obra clave esta última, que podría ser un resumen, por

sí sola, del pensamiento (o más bien del programa político) castelariano.

☆

«Castelar es uno de los más grandes prosistas de toda nuestra literatura, el que más ha revolucionado el idioma, el que más, con fray Luis de Granada», según Azorín. Se dice que la oratoria de Castelar no es actual, que hoy no sería escuchado. «Pero suponed —continúa Azorín— que Castelar, redivivo, vuelve a la tribuna parlamentaria. Castelar, que era un profundo artista, al hablar ahora emplearía nuevas figuras, nuevos tropos, nuevas imágenes, y ¿creéis que no se le escucharía, que no se le aplaudiría, que no se le exaltaría con entusiasmo?

Castelar habla a base de generalizaciones, de simplismos esquemáticos, de amontonamiento de erudición; hace vastas síntesis históricas, comparaciones superficiales, sobre las que traza la marcha de una idea; pero con las que logra espléndidos efectos. «Castelar es un prestidigitador asombroso de la historia; nadie como él baraja los siglos», dijo su biógrafo Moya. La elocuencia castelarina fué algo nuevo, que irrumpió en la vida política española, con una fuerza inaudita; Donoso había tenido fuerza en su expresión, pero no sabía paliar la aridez de los temas político-filosóficos con esa mezcla seductora de ardor y gracia con que Castelar los revestía. Castelar es la elocuencia y la elocuencia siempre a torrentes, infatigable. Castelar desconoce la idea de Pascal de que «la elocuencia continua aburre».

Castelar representó, según él mismo dijo, «la conciencia de la nación»; fué la conciencia, y aún más la voz, de la España nueva, la España que aspiraba a la libertad y al derecho; fué «la lengua y el corazón de la democracia». Y trabajó por sus ideales sin el menor reposo, en discursos preparados o improvisados, en múltiples artículos, ensayos, etc., como un gran «jornalero de la pluma», jornalero de la palabra. Castelar fué un genio ardoroso, idealista, romántico, un optimista que confiaba en la perfectibilidad ilimitada de nuestro mundo y de nuestra razón, y que luchó frente al sectarismo, al fanatismo y la intolerancia opuestos al progreso.

Castelar es honrado en sus ideas y moderado en su programa. «Cuando estemos en el poder, nada de dictaduras, nada de palo, nada de reformas diarias... Código fundamental del 69, con sus leyes orgánicas; república conservadora, política de armonía y conciliación, consagrando nuestras fuerzas a estas tres cosas: a tener hacienda, administración y enseñanza pública.» Pero esto no significa poquedad o endeblez; Castelar es valiente y se yergue frente a quien sea. «Narváez irá a la dictadura y a las venganzas —dice en cierta ocasión—... Narváez es incorregible, su política no puede enmendarse. Pero nosotros también

somos incorregibles en nuestro odio contra él. ¡General! Los hombres que usted destina a las Filipinas juran execrarle siempre, y, lo que es peor para usted, no temerle jamás.»

Castelar es, por último, un español universal. Frente al «espléndido aislamiento» de Cánovas, Castelar está abierto al mundo exterior, está pendiente de sus acontecimientos y su movimiento ideológico. Está abierto a Europa e interviene en la historia europea de su tiempo; la Asociación Patriótica Armenia le agradece su actuación, igual que hacen los patriotas italianos por su defensa de la libertad de su país; en la insurrección húngara, párrafos de sus discursos se fijan en las calles, como proclamas; interviene en favor de Alsacia-Lorena y la muchedumbre le aclama en París, en el entierro de Víctor Hugo. Señala el peligro del militarismo prusiano, la necesidad del acercamiento anglofrancés, la desaparición inmediata del imperio turco en Europa...

Está abierto también a América. Su ideal de país libre son los Estados Unidos, y su colaboración en revistas neoyorkinas y su prestigio en aquel país le servirán de ayuda inestimable para resolver el conflicto del «Virginius». Escribe también durante treinta y ocho años en los más grandes diarios liberales de la América española. Su doctrina política americana se resumiría en dos proposiciones: solidaridad entre los Estados de la América española y unión estrecha entre España y sus antiguas colonias. Sueña con una gran confederación de confederaciones en América «para defender sus intereses, comunicarse sus ideas, ejercer su independencia y defenderse de las grandes tempestades que amenazan descargar sobre su cabeza». Para eso es necesario respetar lo que es uno en todas esas naciones, «y lo que es uno, recuérdese bien, es el espíritu, el habla, la religión y el sentimiento de dignidad aprendido y heredado de su antigua madre, la heroica raza española». Y en otra ocasión añade: «Nos importa tener en aquellos continentes no un dominio material, ya irremisiblemente perdido, sino un gran influjo moral.» «Si América llega a formar una confederación necesitará invocar su origen, que es el fundamento de su unidad, su lengua, su sangre, su historia, y en todos esos elementos primordiales de la vida encontrará el nombre de España.»

Denuncia por eso la ceguera de los ministros isabelinos al obstruir las relaciones entre España y estos pueblos, «pedazos de nuestra patria». España «es y debe ser una potencia americana», la representante de América ante Europa. Así, es preciso dar autonomía a Cuba y Puerto Rico, reconocer la independencia del resto de América, apoyar a los nuevos Estados, especialmente a Juárez. Los americanos son los hijos, los hermanos de España, y Castelar exhorta a la reconciliación y la unión de la raza. «Maldigo esta política olvidadiza que descuida, que

desconoce estos recuerdos, estos intereses, estos deberes.» Es preciso abolir la esclavitud, y ésta es su gran batalla; esclavitud no sólo de los negros, sino también el yugo político, aduanero, militar, bajo el que están los blancos. Por eso, cuando se elevó un monumento al orador en Madrid, la suscripción fué española e hispanoamericana y en él se pudo grabar, con el más amplio de los significados: «Levantaos, esclavos, porque ya tenéis patria».

☆

EL PROGRESO

Igual que el anterior, este aspecto, tan importante en el pensamiento de Castelar, apenas aparece en el compendio que sirve de base a estas consideraciones. El progreso es, para Castelar, una verdad filosófica e histórica; es «nuestra creencia, nuestra fe», la creencia y la fe del siglo XIX. Es un avance hacia la libertad, ligado a la «idea sagrada del derecho»; «la historia del progreso es la de la libertad». El progreso es un crecimiento, un «más», con el que el hombre se perfecciona a la par que la civilización; «y hemos de trabajar y de pugnar, ascendiendo en la escala del progreso, inundado hoy de sangre, mañana de luz, hasta encontrarnos frente a frente a nuestro Creador, a nuestro Dios».

El hegelianismo de Castelar le hace ver en el progreso un proceso dialéctico. El espíritu individual es libre y su ley natural es la contradicción, la lucha entre principios opuestos sobre los que se ha de imponer la síntesis. Paralelamente, la sociedad se mueve por leyes semejantes: en política también hay una evolución, cada idea es una serie en la que los partidos representan un estadio (y de ahí que vayan pasando de progresistas a conservadores, al ser superados). Por eso los partidos son siempre necesarios. «Donde hay libertad, hay partidos; donde hay filosofía, hay sectas; donde hay religión, hay herejías. Las ciudades, las sociedades, los imperios que no tienen grandes luchas, son ciudades, son imperios, son sociedades muertas, son imperios momias, como el imperio de Egipto.» Y por eso también se opone Castelar a la fórmula de la Unión Liberal, con la que se destruía la tensión básica para el régimen parlamentario y se iba hacia el absolutismo.

El mismo hegelianismo le lleva a ver como término superior de la elevación del espíritu humano al Estado; la misión del Estado es realizar y defender el derecho, garantizando, por tanto, la libertad de los ciudadanos y el progreso. «Para continuar esta obra de progreso pedimos que se realice la doble naturaleza individual y social del hombre..., que toda la vida política se funde en la libertad y toda libertad en la igualdad, para que no degenere en privilegio.»

«Señores: Podremos sentirlo, podremos celebrarlo; pero no se puede negar que se acercan; los días que vienen a más andar sobre nosotros son los días de la emancipación del cuarto estado, del pueblo.»

La soberanía popular, la democracia, es el carácter de nuestra época, es «la fórmula del progreso«. Se dice que es contraria al cristianismo, cuando en realidad la democracia es «la realización social del cristianismo». Se dice que es contraria al orden, mientras que es «el cauce de la libertad», la muerte de las revoluciones sangrientas, la revolución pacífica que renovará constantemente la vida de la sociedad, la condición indispensable de todo orden. Su realización será el derecho, según la naturaleza universal del hombre, y basado en dos ideas: la libertad y la igualdad. Libertad absoluta, auténtica, sin limitaciones ni por parte de un monarca absoluto ni por un poder popular, pues en el fondo del pensamiento de Castelar late siempre un individualismo que supera su defensa de la soberanía popular. «¿Qué me importa a mí que mi derecho esté al arbitrio de un rey o al arbitrio de una asamblea? ¿Qué me importa que me lo arranque un tirano o que me lo arranque el pueblo? Hay algo superior a todo poder, más alto que toda soberanía... Mi derecho es mi vida, mi derecho es mi ser; es al espíritu lo que el espacio es al cuerpo. Y por eso en una sociedad justa todo poder, llámese como se quiera, todo poder habrá de respetar la conciencia, la voluntad, la razón del hombre, encarnadas en grandes instituciones como la prensa, el jurado, el sufragio universal. Y ésta es la verdadera libertad.» Y condición de la libertad es la igualdad: igualdad no sólo ante la ley civil, como la igualdad liberal, ni tampoco una igualdad absoluta, comunista, sino unidad racional, social y política del hombre dentro de la variedad, igualdad de oportunidades, para que cada uno aplique y desenvuelva sus facultades desiguales. Con la libertad de pensamiento y de imprenta, que nadie tiene derecho a coartar, el derecho de asociación, sobre el que volveremos, y el sufragio universal, consecuencia de la igualdad, se completa este aspecto del pensamiento de Castelar, difícilmente reconocible también en el volumen *Discursos y ensayos*, de la editorial Aguilar.

REPUBLICANISMO Y FEDERALISMO

Este punto y el siguiente son los más claramente expuestos en los fragmentos de Castelar recogidos en el compendio que comentamos.

La república es, para Castelar, «un superior progreso del espíritu

humano», consecuencia de la igualdad democrática. Pero la república no lo es todo, no es la panacea que todo lo resolverá. «Proclamar la república no es proclamar la transformación social toda entera. Es el principio de una transformación lenta, es el instrumento de un trabajo continuo, es el principio de un proceso larguísimo, es el cuerpo en que deberá encerrarse el nuevo espíritu... Que la generación venidera aprenda en nosotros. Que escarmiente en nuestras desgracias. Que tenga fe y esperanza...»

La república es una forma más racional que la monarquía. La monarquía se funda en el prestigio de una persona, de una institución. Por eso, «cuando muere el prestigio monárquico, en un país, en un siglo, no hay más remedio que fundar la república». Y cuando se plantea el año 69 el problema de fijar la forma de Gobierno, Castelar advierte: «No hagáis de ninguna suerte una Constitución monárquica sin tener monarca; no fundéis un Gobierno personal sin tener persona a quien confiarlo... Nos importa mucho saber, le importa mucho al país, les importa mucho a las generaciones venideras averiguar quién es el rey.»

Convendría acabar esta referencia al republicanismo con el recuerdo de las estupendas palabras del último discurso de Castelar: «Jóvenes: oid a un viejo a quien oían los viejos cuando era joven. Desechad toda idea de fundar una república con los republicanos solos y para los republicanos solos; es la república, como el sol, para todos los españoles, forma suprema de la libertad y del derecho.»

El federalismo de Castelar se basa, según hemos visto, en su individualismo. Al igual que los derechos del individuo y que la autonomía del individuo, existen los derechos de los municipios, de las provincias, y su autonomía como algo que debe ser respetado; es esencial a una sociedad la variedad, la competencia, las rivalidades entre los distintos grupos. En un primer escalón, están los municipios, que «encierran en sí el germen de la democracia y son verdaderas repúblicas»; en segundo, las provincias, y en tercero, el Estado. Castelar es nacionalista, cree que con el federalismo se producirá la emancipación de las nacionalidades; pero por encima de esto construye grandes proyectos federativos: la unión ibérica («La separación de España y Portugal es la obra de la monarquía; su unión será obra de la república federativa»), la latina, la europea... «Marcha el mundo a una gran federación, y marchan todos los pueblos a los Estados Unidos de Europa. Señores: ¿comprendéis alguna idea más grande en el mundo? ¿Comprendéis alguna idea más grande en la historia?

«La libertad, la igualdad, la fraternidad predicadas por el siglo xix son consecuencia tan lógica, tan indeclinable, como la emancipación de los esclavos, de la libertad, de la igualdad, de la fraternidad, selladas con la sangre de Jesucristo en el sublime sacrificio del Calvario.» «La esencia del cristianismo es la libertad. El Evangelio contenía en potencia la democracia moderna; fué la religión de la conciencia individual frente al paganismo, que es la religión del Estado.»

Este es el gran valor del cristianismo. Sin embargo, desde fines del siglo xv, «todos los grandes progresos políticos se han conseguido bajo los anatemas de la Iglesia... La revolución encarnó en la sociedad viviente los principios abstractos del cristianismo y la Iglesia no le conoció, cual no conocieron los fariseos al mismo Redentor» (prólogo a la obra de Mgr. Guilbert Aimé *La democracia y su porvenir social,* prólogo que hubiera quizá convenido recoger también en el compendio, por su gran interés). La causa de este error fué la intolerancia, esa intolerancia que es también causa de nuestros males nacionales: hay momentos en que resuenan los ecos de Masson en Castelar: «No tenemos agricultura porque arrojamos a los moriscos...; no tenemos industria porque arrojamos a los judíos... No tenemos ciencia; somos un miembro atrofiado de la ciencia moderna. ¿Hemos, acaso, descubierto una nueva idea en la conciencia ni un nuevo planeta en el cielo?»

Frente a esta religión estatal, Castelar opone la libertad de conciencia, con lo que la religiosidad ganaría en autenticidad y profundidad. «Grande es la religión del poder —dice en su párrafo célebre, pero es más grande la religión del amor...» Y en otro momento: «Si creemos en la religión porque nos lo dicta nuestra conciencia, es inútil, completamente inútil, la protección del Estado. Si no creemos en la religión porque nuestra conciencia nos lo dicta, en vano es que el Estado nos imponga la creencia.»

Es, por tanto, indispensable la separación entre la Iglesia y el Estado, la fórmula «Iglesia libre en Estado libre», de Vavour. La Iglesia, dice Castelar, no debe ser *nec regnum nec instrumentum regni.* El Pontificado mismo, «al perder la forma teocrática recibida de su poder temporal, se ha transfigurado y ha crecido en poder moral y en autoridad religiosa».

Para terminar, veremos esquemáticamente el pensamiento de Castelar respecto al problema social. Una vez más lamentamos que falten en el librito comentado textos esenciales de nuestro autor.

El problema social es en principio señal de progreso, en parte por ser una agitación, un síntoma de vida de la sociedad, pero más especialmente porque supone el intento de incorporación de una nueva masa de población, el cuarto estado, a la libertad y el derecho. Pero la solución del problema dada por el socialismo es un retroceso, es un reforzamiento del Estado frente al individuo y supone una tendencia reaccionaria, por ser contraria a la libertad. En definitiva, Castelar considera que debe ser la sociedad y no el Estado quien solucione esto. Y para ello postula la libertad de trabajo, «que emancipará políticamente al trabajador». Como consecuencia de su idea de la libertad, y apartándose del liberalismo clásico, Castelar pide libertad de asociación para los trabajadores (y por ello defiende en el famoso debate de las Cortes la legalidad de la Internacional), lo que, completado con el sufragio universal, permitirá, según él, realizar la reforma social hasta alcanzar la auténtica igualdad de oportunidades ideal.

Castelar trabajó, como un nuevo místico o un nuevo caballero, al servicio de su idea de una España moderna. Ahora, con la publicación de este pequeño volumen, se nos da una nueva ocasión de apreciar su esfuerzo generoso. «No hemos triunfado en las votaciones, pero hemos triunfado en las conciencias. La sociedad no acepta jamás una idea sino después de haberla definido en la tribuna y en la prensa, divulgada por el verbo de la propaganda, empapando en su impalpable luminoso éter la conciencia pública... Vencidos, pero no desalentados, al porvenir apelamos...»—JOSÉ ALVAREZ JUNCO.

UNA BIOGRAFIA DE STENDHAL *

Empezamos siendo jóvenes a leer *De l'amour*, y la teoría stendhaliana de las cristalizaciones se aprende al tiempo que se estudia el proceso de cristalización química y cristalizan nuestros primeros amo-

* CONSUELO BERGES: *Stendhal*. Ed. Aguilar. Madrid, 1962.

res. Luego se lee *La Cartuja de Parma,* y un asombro permanente queda para el resto de la vida: tal mezcla de pasión y análisis no se ha visto nunca. Anticipadamente se lee *Lo rojo y lo negro,* que se entiende poco y mal hasta la madurez, y pasados los años se lee toda la obra de Stendhal, se relee *La Cartuja de Parma,* y la bibliografía sobre el autor y su obra se persigue con atención de coleccionista.

Consuelo Berges es auténtica mujer de letras, y con esta expresión quiero traducir lo que los franceses llaman *femme de lettres,* superior a la denominación de escritora, porque la mujer de letras, aun cuando no escriba está siempre pendiente de la literatura, vive en un ambiente literario.

Consuelo Berges, admiradora de Stendhal desde su juventud —¡qué pena que no hubieran coincidido Stendhal y Consuelo en la misma época!—, intelectual clarividente, ha dibujado un retrato de su escritor con la misma parsimonia, claridad y justeza que Stendhal escribía. Por eso hoy en España Consuelo Berges es la stendhaliana más representativa, y cuando se celebran reuniones y congresos de los «Amigos de Stendhal», como la última celebrada en Italia, no falta su presencia.

La difusión del culto a Stendhal se inició en España con Ortega y Gasset y sus *Estudios sobre el amor.* Azorín y Baroja comentan al escritor francés, y hay afinidades electivas en casi todos los escritores de la época. Emilia Pardo Bazán se anticipó a todos con un estudio sobre Stendhal. En la época del arte deshumanizado se suele mencionar a Stendhal, y la frase del espejo a lo largo del camino cada vez que se habla de la novela llega a convertirse en tópico harto pesado. Stendhal es prototipo de escritor intelectual puro, bien por el objetivismo suyo, bien por la escasez exquisita de su obra o por lo que tiene de minoritario. Recuérdese que su primera obra la dedicó: *To the happy few.*

Consuelo Berges, que también escribe poco, pero cuando escribe lo hace a la perfección, lee a Stendhal y lo traduce al español, quedando ya siempre encantada por el estilo stendhaliano, y como sujeta al escritor admirado, *Stendhal, su vida, su mundo, su obra,* es el libro resultado de esta dedicación.

Nunca más que ahora estamos convencidos de la necesidad de la biografía del escritor para explicar su obra; en estos tiempos en que la «ciencia» de la estilística procede asépticamente, prescindiendo del hombre, que al fin y al cabo es el creador del estilo, nosotros volvemos a integrar hombre, escritor y obra en todo estudio biográfico.

Cualquier dato anecdótico de la vida de Stendhal se transmuta posteriormente en literatura. Cuando este niño, que nace en Grenoble, en 1783, y es educado por su abuelo materno Enrique Gagnon, dice:

«Mi tía Isabel tenía un alma española. Su carácter era la quintaesencia del honor. Ella formó en este aspecto mi carácter, y a ella debo las abominables candideces de nobleza a la española en que he caído durante los primeros treinta años de mi vida...» vemos al héroe de *La Cartuja de Parma* con todas las peculiaridades de esa alma española que tanto atrae a Stendhal como símbolo de las mayores virtudes.

El niño huérfano de madre a los siete años, que idealiza su figura, y más tarde confiesa con abierta sinceridad: «Acaso nunca reunió el azar dos seres tan profundamente incompatibles como mi padre y yo», manifiesta desde bien pequeño su profunda antipatía hacia el fariseísmo y la hipocresía que representa el *pater familiae.*

Consuelo Berges observa sutilmente la reacción del niño contra el medio, que es un ataque contra todo lo hostil que le rodea. Por reacción contra el aristocratismo de la familia, se hace republicano, y su decidida clerofobia y su impenitente ateísmo es postura contraria al clericalismo del padre. Todo ello explica para siempre la serie de contradicciones que sufrirá Stendhal adolescente, que perduran durante toda su vida.

El ardiente liberal y republicano, con la sinceridad brutal que le caracteriza, dirá analizando sus propios sentimientos, al encontrarse en París, después de la Revolución francesa: «Amo al pueblo y detesto a los opresores; pero sería para mí un suplicio de todos los instantes vivir con el pueblo... Mi piel es demasiado fina, una piel de mujer. De ahí quizá mi repugnancia inconmensurable por todo lo sucio, lo húmedo, lo negruzco. Muchas de estas cosas había en los jacobinos de San Andrés.»

El conocimiento de las lecturas de Stendhal y sus preferencias literarias nos dará la clave de su estilo de escritor. El Quijote fué un descubrimiento que marcó decisivamente su vida. La lectura de Shakespeare, una revelación. Hobbes, Helvetius, Locke, Condillac, Hume, después. *La nueva Eloísa,* aunque más tarde pierda el respeto a su autor, será uno de los libros que no olvidará nunca. «Pero el gran descubrimiento de Beyle en la Escuela Central —nos dice Consuelo Berges— fueron las matemáticas..., trascendental encuentro entre Beyle y las matemáticas..., sutil relación entre las matemáticas y la contextura intelectual, literaria y hasta moral de Beyle.»

El joven Stendhal, en París, donde va a estudiar a la Escuela Politécnica, se nos aparece como un joven tímido, estudioso, que busca un «corazón amante», y frecuenta los salones sin poder encontrar el amor y la gloria, que imaginaba en su sueño de París.

Lo más concreto es que Stendhal, al amparo de su pariente Pedro Daru, intendente de los ejércitos napoleónicos, es nombrado empleado

en servicios de la administración militar, y emprende su primer viaje a Italia, a sueldo del Estado, viaje que será definitivo para su vida y su vocación literaria. Al llegar a Milán y probar el cielo italiano y la ópera de la Scala, Stendhal decide: «Vivir en Italia y oír música como aquélla fué la base de todos mis pensamientos.» Pasados los años, cuando escriba el epitafio de su tumba, dirá:

Qui giace
Arrigo Beyle, Milanese,
Visse, escrisse, amo.

y quisiera añadir más tarde: «Quest'anima adorava Cimaroza, Mozart é Shakespeare.»

La vida de Enrique Brulard, las *Memorias de egotismo* y las cartas dirigidas a su hermana Paulina permiten a Consuelo Berges reconstruir la vida de Stendhal. En una de estas cartas fraternales vemos el secreto del arte epistolar stendhaliano: «Pero apuesto una cosa: tú te imaginas que hay que preparar la carta y hacer un borrador; esa es la manía más tonta que se puede tener, pues para tener un buen estilo epistolar hay que escribir exactamente lo que se diría a la persona si estuviera delante, cuidando de no escribir repeticiones a las que la voz y el gesto pudieran dar algún valor en la conversación.»

Por la crónica de estas confesiones autobiográficas, vemos a Stendhal acudir casi diariamente al teatro, enamorarse de Angiola Pietragrua y luego de Victorina Mounier, y, posteriormente, de Melania Guilbert, «alma sublime». En Italia, al vivir la vida intensa italiana, contemplada con ojos de lector del Renacimiento, Stendhal empieza a profesar fe en las pasiones y en la energía como norma de vida y de felicidad. La pasión de la gloria le subyuga.

Durante algunos años el destino del escritor es paralelo al de Napoleón. Como auditor del ejército, Stendhal tiene que seguir las campañas napoleónicas, y se trasladará de Italia a Viena, conforme sea el rumbo de las tropas. «Va detrás de la guerra —dice Consuelo Berges— y ve la guerra muerta que es un espectáculo terrible y triste.» El horror y el asco, en pormenores realistas, se refleja en sus cartas a Paulina. La campaña de Rusia le lleva de correo a Moscou, cuyo incendio narrado con detalles exactos, observa Stendhal como espectáculo.

El derrumbe de Napoleón coincide con el derrumbe moral de Stendhal: «Me encuentro —dice— actualmente en un estado de frialdad completa. He perdido todas mis pasiones.» Su estrategia amorosa no tiene siquiera donde ejercitarse. El destierro de Napoleón a la isla de Elba, fatalmente lleva a Stendhal, en estas vidas paralelas, dignas de Plutarco, al destierro a Milán, donde el joven apasionado y observador

analítico se retira, dispuesto a pasar el resto de su vida. Entonces concibe sus «Memorias sobre Napoleón», y, posteriormente, sus dos héroes Julián Sorel y Fabricio del Dongo, héroes napoleónicos. La restauración de los Borbones y de la burguesía alientan su exaltación por el gran corso.

Cesante, pobre y libre, *demi-solde,* en 1816, Stendhal empieza a escribir la *Historia de la pintura en Italia,* después de abandonar una serie de ensayos dramáticos, cuando concibió ilusiones de ser autor teatral. Por esta época conoce a Byron en la Scala de Milán y tiene relación con el movimiento de los *carbonari,* en el participan tantos ilustres escritores. Byron, el gran *dilettante* de todas las cosas le encanta. Todo termina porque tiene que abandonar la ciudad al verse perseguido por la policía, que le cree espía francés. Poco después, al retorno, Stendhal, el gran enamorado, pues para suerte suya siempre lo estuvo, tiene el gran amor de su vida, el de Matilde Viscontini, amiga de Hugo Fóscolo, que tiene que huir de Italia para no soportar la opresión austríaca. Matilde es mujer severa y hace sufrir de amor contemplativo a Stendhal. Esto da como resultado el *Roman de Matilde* y el libro famoso *Del amor,* en que se encierran sus consideraciones personales de la experiencia de su amor por Matilde. En 1825 muere ésta, y Stendhal escribe en una página *Death of the autor.*

Todo es interesantísimo en esta vida enamorada. Stendhal vuelve a París y frecuenta los salones de la Restauración, como antes los del Imperio. Acude a la tertulia de Delecluze, a la que asiste Merimée, y su ingenio y su espíritu trascienden a círculos más amplios. El ocio y el aburrimiento italiano, las fuertes vivencias amorosas después, le han dado tema para sus novelas. En 1830 publica *Rojo y negro.*

Su inteligencia viva se manifiesta en un estilo escueto. La precisión, la sobriedad, la penetración psicológica, se unen a la disposición burlona, al ingenio incisivo. Las frases agudas y paradójicas desconciertan al interlocutor, su claridad horroriza. El alma sensible, el sentimental aparece como cínico superior, y su afán de escandalizar es la máscara defensiva de la intimidad insobornable. George Sand adivina certeramente, cuando dice: «No creo que fuera malo: se esforzaba demasiado en parecerlo.»

Stendhal ataca el espíritu oficial, el estilo pomposo, los grandes sentimientos convencionales y desprecia la retórica y el énfasis, de ahí la simplicidad enérgica de los discursos de sus personajes. Entra en la novela con audacia revolucionaria, burlándose de los maestros, riéndose de Chateaubriand. Su espíritu de independencia, su afición al análisis, su desprecio por la fraseología, le hacen precursor de un nuevo roman-

ticismo liberal, que da el golpe de muerte al primer romanticismo vago y nebuloso.

Stendhal empieza a precisar su teoría del arte y del estilo: «Creo que la primera ley que el siglo XIX impone a los que se meten a escribir es la claridad.» «No veo más que una regla: ser claro. Si no soy *claro*, todo *mi mundo* queda anulado. El estilo no podrá ser nunca demasiado *claro*, demasiado *sencillo*.» «Mi propósito era encerrar en el menor número de palabras las más cosas posibles.» Más adelante, en 1834, cuando estaba escribiendo *La Cartuja de Parma*, escribe a Saint Beuve que «para tomar el tono leía cada mañana tres páginas del Código civil.»

Consuelo Berges, con admirable precisión, sigue el curso de la vida y del pensamiento stendhaliano. Desfilan los amores: Clementina Curial, muy inteligente; Albertina Rubempre, Giulia Rinieri, con la que pensó casar. Destinado a Trieste como cónsul, porque de algo ha de vivir el escritor, aunque sea en régimen borbónico, Stendhal se aburre y empieza a escribir sus memorias, porque así como los diarios son obra de juventud, las memorias lo son de senectud. Una escapada a París que dura tres años, renueva de tal manera al autor que fulgurante, se produce *La Cartuja de Parma*. Balzac saluda la aparición del libro con elogios que ocupan más de cuarenta páginas. Dice: «Es lo más poderoso que ha inventado la literatura moderna. En nuestra época y hasta hoy, la obra maestra de la literatura de ideas.» En una carta a Madame Hanska, escribe: «Beyle acaba de publicar el libro más hermoso, a mi juicio, que ha aparecido desde hace cincuenta años.»

En la segunda parte de esta biografía, Consuelo Berges analiza la obra de Stendhal con muy aguda penetración, y se detiene especialmente en la figura de Julián Sorel para rebatir la opinión de Merimée que encontraba el personaje absurdo e imposible psicológicamente. Señala lo que tienen de común todas sus creaciones masculinas: «Pero lo que interesa sobre todo señalar en los sosias novelescos es el drama del hombre joven que se encuentra en el mundo sin misión, que se siente por ello profundamente desdichado y que acaba en la muerte prematura o arrastrando una vida fracasada», es decir el problema de una juventud sin bandera.

Estudia Consuelo Berges el método de trabajo de Stendhal, que no gustaba de perder el tiempo inventando un argumento, sino que prefería tomarlo de anécdotas de periódicos. La teoría del medio referido al arte, que inspiró a Taine, fué desarrollada por Stendhal por vez primera en la *Historia de la pintura en Italia*.

Mas nos hubiera gustado que Consuelo Berges no hubiese dividido la biografía en dos partes, relegando a la segunda el estudio de la obra,

pues vida y obra se producen al tiempo, por lo que deben ser consideradas a la vez; pero si pensamos en una mayor facilidad de estudio, esta clasificación de vida primero y obra después es mucho más cómoda para el estudioso. En este caso también hubiéramos preferido que la segunda parte fuese más extensa, ya que los juicios agudísimos de Consuelo Berges no han agotado la materia, por otra parte inagotable.

Lo cierto es que este deseo de «¡más y más!» que pide el lector es el mejor elogio que puede hacerse de un libro que se deja con pena al terminar.—Carmen Bravo Villasante.

José María Souvirón: *Un hombre y unas mujeres.* Fermín Uriarte, Editor. «Colección Novela Europea Contemporánea». Madrid, 1964.

Novela, poesía y ensayo integran la obra literaria de José María Souvirón. Ultimamente, su dedicación al género novelesco, tras un paréntesis de diez años, ha enriquecido su bibliografía con dos nuevos títulos: *Cristo en Torremolinos,* publicada su primera edición en 1963, y *Un hombre y unas mujeres,* de 1964. Souvirón, que ha cantado el amor y ha contado sus circunstancias y sus peripecias en versos de factura clásica o de corte vanguardista, que, además, ha reflexionado sobre el hecho erótico en prosa epistolar y pretendidamente experimentada y cordial, en alguna de sus cartas a un muchacho y a una muchacha, ha realizado con su última obra su más exclusiva novela de amor, y de amor son las citas, de Shakespeare y de Unamuno, que encabezan el relato. Si el amor no estuvo nunca ausente en sus novelas anteriores, sí tuvo el contrapunto de otras temáticas, no peor atendidas, nunca subordinadas —ejemplo evidente y probatorio es *La danza y el llanto,* vario, complejo y apasionante orbe novelesco—. Foco central, núcleo medular, columna vertebradora es el amor en la última novela publicada de José María Souvirón. Este amor analizado y novelado es fusión de cuerpo y espíritu, de sexo y sentimiento, y es sobre todo constante tensión de una vida, haz para aunar tantos y tan diferentes amores en los que siempre alentaba la presencia invisible del Amor; el autor-actor lo dice explícitamente (p. 25): «Lo que sí me parece seguro, al cabo de los años corridos, es que siempre puse un poco de corazón hasta en los acontecimientos de apariencia más exclusivamente carnal... El sentido de lo eterno no sólo se me mantenía en el fondo como una sombra poderosa del espíritu, sino también en el mismo amor de apariencia pasajera, que siempre me pareció una falsificación.»

Como atestigua la cita anterior, José María Souvirón ha narrado en primera persona. El conferenciante y ensayista sobre la novela y su problemática, y especialmente sobre el novelar contemporáneo —entre otros lugares, las agudas páginas dedicadas al tema con el título «La novela y el saludo a la tristeza» en su importante libro *Compromiso y deserción,* publicado en 1959—, el conocedor de técnicas y escuelas, de «ismos» y vanguardias, ha acudido en su última obra de creación a la fórmula que inauguró la novela española, es decir, la novela moderna: el recurso autobiográfico de *El lazarillo de Tormes;* y también Souvirón, como los novelistas «picarescos», forja su novelación por y desde el recuerdo, pero, entiéndase bien, no necesariamente del personal, sino del recreado en su criatura de ficción. Porque Souvirón no ha publicado sus Memorias, sino unas memorias novelescas, la reconstrucción de un mundo perdido, de unas vivencias y unos sentimientos entrañables y próximos al escritor. La memoria no es sólo fuerza generadora del «fondo», de la «materia» de *Un hombre y unas mujeres,* sino también de la «forma», de la estructura o arquitectura, en la exacta concordancia imprescindible para toda obra artística lograda. Rupturas cronológicas, interrupciones, incisos y digresiones, saltos temporales, etc., jalonan el desarrollo novelesco, y por ello el narrador-protagonista puede afirmar con verdad y razón que escribe su historia, compleja y recargada de sucesos y personas, «tal y como va apareciendo y ocultándose en mi memoria» (p. 53). Pasado y presente se funden íntima e indisolublemente en la narración. Y también la anticipación del futuro. La superposición temporal es lúcidamente expuesta por el novelista a través de la reflexión de su personaje: «Vivimos de recordar y también de esperar que lo que vamos haciendo pueda un día transformarse en recuerdo.» Pero los recuerdos, además de cimiento o sostén, son el alimento indispensable para vivir, que a veces puede ser sencillamente revivir, ver, escuchar, sentir de nuevo y fielmente. La lucha dura y tenaz contra la memoria traicionera, contra el olvido —*Olvido apasionado* es el título de un libro de versos publicado por Souvirón en 1941—: «He sostenido muchos combates contra la fugacidad de la memoria», afirma Luis Espinel, agonista en el tiempo, en la perecedera existencia de un hombre o de una criatura de ficción. Pero la duda y su noche, la sombra del escepticismo no faltan en su cita obligada con el hombre, y Souvirón, o Luis Espinel, se pregunta en su «noche del sentido» si vale la pena proseguir, si vale la pena contar la historia que se ha propuesto contar: «en este mismo instante me acomete un zarpazo de desaliento: ¿para qué, para quién contar estas cosas?» (p. 17). Pero la noche oscura es vencida y el espíritu alcanza de nuevo

al cuerpo abandonado, pisa otra vez el camino marcado y luminoso, y así lo declara, a continuación de lo anterior: «A pesar de estas dudas, y en tanto no me venzan, seguiré adelante. Hasta donde pueda llegar... por este bello y difícil campo del recuerdo.»

Digresiones como las transcritas son frecuentes a lo largo de todo el libro, y descubren muy elocuentemente al ensayista que hay en José María Souvirón, y al que ya he hecho referencia anteriormente. Cosa no nueva es ésta del ensayismo dentro del cuerpo novelesco, y sin remontarse a Mateo Alemán—entre los expresivos, en este aspecto, de nuestros clásicos—, los novelistas del 98 y sus inmediatos seguidores han dado constantes y variados testimonios; de un modo muy especial, Ramón Pérez de Ayala, que realiza una novela, calificada de intelectual, surcada por auténticos, rigurosos y espléndidos ensayos, que dan a su novelística una complejidad y una densidad parejas a la de buena parte de la mejor novela europea del siglo —la de Huxley, por ejemplo—. La vasta y viva cultura de José María Souvirón se traduce en estas excursiones por los más diversos temas, realizadas siempre con galanura y precisión, nunca con pedantesca erudición: Y si en la página 84 expone unas breves pero agudas observaciones sobre el teatro del honor y la honra y, como confrontación, sobre el vodevil, más adelante (p. 105), introduce muy sabiamente en el diálogo entre el protagonista y su hija un comprimido y certero diagnóstico de Cervantes y Dostoyewsky, una pequeña crítica literaria—pequeña por la extensión, por los nombres barajados— continuadora de aquella famosa del capítulo sexto del Quijote, ejecutada inquisitorialmente por el cura y el barbero, ayudados de muy buna gana por el ama y la sobrina.

Junto con el ensayista se asoma a las páginas de *Un hombre y unas mujeres* el poeta que ha sido y es José María Souvirón. El autor de ocho libros poéticos, el joven y primerizo poeta que fué saludado calurosamente por el maestro Azorín, el miembro indiscutible de una importante y decisiva generación injustamente olvidada, o al menos postergada—la formada por Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo, Germán Bleiberg, José Antonio Muñoz Rojas, etc.—, el poeta de versos vanguardistas y de impecables metros clásicos no ha estado nunca del todo ausente de sus libros en prosa, desde sus mismos hermosos y poéticos títulos, como *La luz no está lejos, El viento en las ruinas, La danza y el llanto,* etc.; algunos fragmentos descriptivos de rica y matizada subjetividad elevan el voltaje poético de la novela, y un solo ejemplo servirá de irrefutable prueba: «La noche sube cuando la gente dice que baja. Empieza la noche por abajo, entorpeciendo los andares. Luego nos ro-

dea la cintura, después nos llega a la boca, y cuando ya comienza a llenarnos los ojos todavía queda luz en lo alto de los pinos, en las cumbres de los montes...» Pero, más próximo aún a sus libros de versos, el protagonista-narrador casi se identifica con el autor poeta, con el *Don Juan el loco,* libro de versos publicado en 1957, con el «loco» por hombre y por amante que ha sido José María Souvirón en sus poemas y en sus encarnaciones novelescas: «Si alguien llegara, me tomaría por loco. Bueno ¿y qué? Estaba loco, sí, loco de ser hombre.»

Entre tantas y diferentes mujeres, en medio de sucesivos avatares amorosos —algunos meramente sexuales—, Luis Espinel es un esencial —y existencial— solitario, firmemente clavado sobre su tierra: la Málaga tantas veces cantada por Souvirón, la Valmaga de *La danza y el llanto,* reaparece en *Un hombre y unas mujeres* descubriendo para el lector nuevos perfiles, ocultas veredas del amor irrenunciable y de la acendrada nostalgia del malagueño integral que es José María Souvirón, que, sin embargo, está a mucha distancia de la decimonónica novela regional. Porque el paisaje es siempre una insinuación lírica, una sugerencia de color o de sonidos, de aromas y sabores, de mar y cielo distantes y distintos. El amor a la ciudad —sin beatería ni adulación— «...con su señorío y su señoritismo, su abierta generosidad y su pequeñez chismorreante, con su finura natural y su incultura ostentosa; con sus bellas mujeres y sus trabajadores y sus ociosos...» pp. 203 y 204) eleva al protagonista de amores y aventuras a la más completa exaltación de vida: «lo importante era estar allí vivo».

José María Souvirón cierra su novela, abandona a su Luis Espinel en las manos seguras del amor de la hija y en las laderas ardientes del amor: aborda la auténtica y honda novela religiosa en una trayectoria casi mística que arriba a la paz tras la mucha briega. Y en la difícil serenidad comprensiva y justa, en la mucha humanidad generosamente volcada en hechos y palabras. Y en las páginas finales de la novela, el «hombre nuevo» que es Luis Espinel habla de esta manera: «...estoy persuadido de que los jóvenes sufren de angustia vital, cada vez más, con relación a los que les precedieron. Por eso hacen tantas tonterías que parecen rebeldías y no son sino reacciones contra la angustia.» Con la angustia vencida, pero no olvidada, en la liberación de sus «confesiones», José María Souvirón ha sido una vez más novelista y, como siempre, poeta.—Emilio Miró.

JEAN DANIELOU: *Escándalo de la verdad*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1964.

Danielou se instala en el plano de la polémica, lo que apenas ocurre en Guardini, Rahner o Balthasar... Pero su carácter polémico no resta elevación a las obras escritas bajo ese signo (Danielou es autor, por lo demás, de obras de investigación en las que sobresale con gran autoridad: *Orígenes, Filón de Alejandría*, etc.). *El escándalo de la verdad* es un texto polémico altamente especulativo, que constituye «un testimonio de confianza en el valor de la inteligencia humana..., un acto de fe en la existencia y en la aptitud para la dicha, contra un mundo que busca en la desdicha una justificación de la rebelión..., un acto de adhesión al valor de la creación y, en particular, a la civilización que se está forjando ante nuestros ojos». Pero el autor también proclama que sólo existe un humanismo: aquel que cuenta no sólo con el dominio del mundo sino también con la adoración. El hombre está destinado a la dicha, pero también está herido por el pecado.

La obra está escrita para los cristianos jóvenes que quieren responder con responsabilidad a la «espantosa indigencia» que subyace tanto en el optimismo marxista como en las filosofías de la desesperación. Danielou se inserta, sin duda alguna, en la problemática más acuciante del siglo: la relación del hombre con la verdad. «Nada más enfermo, en este momento preciso de nuestro tiempo, que la inteligencia, nada menos amado que la verdad.»

Hoy, la adhesión a la verdad es considerada como una postura dogmática, como una intransigencia. El autor encuentra cuatro motivos. En primer lugar, el espíritu cientificista que sólo ve certeza en las «ciencias» y considera las afirmaciones metafísicas y religiosas como «la expresión de un sentimiento que se tratará con respeto, pero al que se negará el valor coaccionante de las demostraciones científicas». Paradójicamente, no son los sabios los que opinan así, pues nadie como ellos reconoce lo provisorio de las conclusiones científicas; son los «estudiosos», los pseudointelectuales.

El segundo motivo se deriva de la misma causa. El espíritu cientificista desvaloriza asimismo la fe en la palabra del hombre, en el testimonio, «punto de partida de todo conocimiento referente a las realidades morales». Pero, además, el recelo del hombre moderno —que proviene de haber sido continuamente engañado— promueve esa misma desconfianza ante el testimonio y ante la palabra del prójimo. «Incluso entre los creyentes subsiste a menudo un fondo no enteramente saneado de duda, una cierta incapacidad de fiarse

de otro que no sea uno mismo, que revela una oculta herida, una debilidad radical. una impotencia para superar el interrogante y alcanzar la afirmación.» Aún hay más. Existe el *temor a disminuirse, a perderse* en el asentimiento y en la confianza.

En tercer lugar, hoy se tiende a sustituir el valor *objetivo* de la verdad por el sentido *subjetivo* de la sinceridad. Es más importante la sinceridad con que me entrego a una causa que el valor objetivo de esta última. Prefiero la adhesión a mi propia visión de las cosas que la sumisión a las reglas de una moral objetiva. Da lo mismo una religión que otra; lo que importa es que la viva con sinceridad. Pero resulta que la sinceridad con que me adhiero a una causa no garantiza su verdad y, por otra parte, la adhesión apasionada a mi visión de las cosas tampoco es argumento a su favor; finalmente, «el hecho de que en todas las religiones haya hombres religiosos no hace que todas las religiones sean iguales».

Hoy, en fin, se prefiere el criterio de la *eficacia* al de la verdad. Hoy se juzga a partir de los resultados. «El peligro reside en una primacía de la acción sobre la doctrina, siendo así que la acción debe ser la fecundidad de la verdad.»

Siguiendo un proceso muy habitual en Guardini, expone ahora Danielou lo que piensa la Biblia —especialmente, el Nuevo Testamento— al respecto. Estar en la verdad es acomodarse a la realidad: dar a las cosas la importancia y el puesto que tienen en la realidad. Pero lo «soberanamente real» es Dios. Esto pone ya de manifiesto la insuficiencia de los humanismos que prescinden de Dios. «Existir es estar en relación con Dios. Es al hombre mismo a quien el cristianismo defiende cuando rechaza todo humanismo ateo como una mutilación y como un suicidio.»

Las cosas se jerarquizan según su *peso* de realidad, según su «*densidad* de existencia» —que San Agustín llama *auctoritas*—. La autoridad y preponderancia de una realidad depende de su peso y de su densidad. «Estar en la verdad es para la inteligencia conformarse a este orden», a esta jerarquía de lo real. La Biblia llama «insensatez» —falta de inteligencia— a la subversión de este orden, es decir, cuando se concede más realidad a lo contingente que a Dios. Así, «esta subversión radical es el pecado mismo en su raíz ontológica, al nivel del ser antes del nivel del obrar, una especie de inmensa sinrazón, 'este mundo salido de sus quicios' de que hablaba Hamlet, este centro de miseria' que añadía Peguy y que le parecía insuperable, como una pendiente imposible de subir». Pero ¿cómo es posible tal falta de juicio?

La filosofía no explica este hecho como lo hace la Biblia. Los filósofos creen que el pecado es un error. Para la Biblia, es una mentira. «Una vez más nos vemos llevados a la Biblia, a ese punto en que el conflicto entre la verdad y el error no se sitúa en el plano especulativo, sino que penetra hasta el fondo trágico del destino de la inteligencia, donde ésta se ve rozada por el misterio del mal.»

Por ello, la inteligencia posee unas infraestructuras teológicas y morales que, según el autor, ha descrito San Agustín. El hombre es un campo de batalla, en el que se desarrolla un conflicto entre la verdad y la mentira —no entre la verdad y el error, como creen los filósofos—. Este conflicto se manifiesta en todos los dominios de la vida humana, pero especialmente en la inteligencia.

Las enfermedades de la inteligencia se explican perfectamente —es la única forma de explicarlas— partiendo de la infraestructura moral de esa facultad humana. La *curiosidad* es una de tales enfermedades: la búsqueda siempre insatisfecha de las leyes del mundo según el criterio de lo que es menos real —de ahí la insatisfacción. Otra enfermedad consiste en regirse por lo *interesante* —que tanto promueven los diarios y semanarios modernos—. «Quizá nunca ha sido el hombre tan curioso de cosas religiosas y, quizá también, nunca ha sido tan poco religioso.» Finalmente, está la *duda,* incapacidad para descansar en otro. Confiar es estar dispuesto a apoyarse en la inteligencia de otro, estar dispuesto a «adherirse a una verdad que no se ha extraído de uno mismo... Y esto choca en mí con un cierto fondo de avaricia interior».

Es molesto admitir algo que se me impone. La verdad no se alcanza y se gana, si la inteligencia no está sana moralmente.

La *afirmación de sí* es su mayor enemigo. «Reconocer lo que es, someterse a lo real, es reconocer algo que no viene de mí y, por tanto, decir *sí* a Dios. Aceptar la dicha es ya dar gracias. Así se explica en el hombre moderno su gusto por la desgracia. El destino implacable permite acusar a Dios y justificar la rebelión. De ahí que para Sartre y Malraux, para Montherlant y para Camus resulte necesario que el destino sea implacable y el mundo absurdo.»

Si está sana, la inteligencia se somete a lo real y a su jerarquía —en eso consiste—. A este respecto, piensa el autor que la situación actual es paradójica y, sobre todo, inquietante. Los filósofos e intelectuales son los que degradan la inteligencia: los historiadores hábiles, los dialécticos sutiles, los que acomodan la exposición de la verdad a sus intereses... En cambio, los físicos se acercan cada día más a lo metafísico, reconociendo los límites de la ciencia y recurriendo a las verdades no científicas. La paradoja es inquietante: los

que no son filósofos ni intelectuales tienen el sentido de la verdad, mientras sus profesionales la degradan. Y, así, se dará el caso de que si los hombres no encuentran la verdad en quienes tienen la obligación de buscarla, «se la pedirán a dogmatismos a veces superficiales y que confunden con frecuencia verdad e ideología».

La obra comprende otros diez capítulos, tan interesantes o más que éste, que da su título al libro: lo elegí para glosarlo por contener lo medular de toda la exposición, hasta el punto de que los demás capítulos no son más que variantes suyas desde distintos puntos de vista. En ellos se relaciona a la verdad con la sociedad, la técnica, la poesía, la libertad, la muerte, la fe, la visión del mundo, etc.; y en todos ellos se insiste en que el hombre está capacitado para la verdad y la dicha pero que necesita de la adoración.—ROMANO GARCÍA.

ALEC MELLOR: *La tortura*. Editorial Estela. Barcelona, 1964; 401 pp.

Recientemente hemos leído y anotado el libro *Proceso a la tortura*, donde se contaba con valentía un caso concreto de sevicia durante la guerra de Argelia. Ahora estamos frente a una auténtica historia de la tortura. Esta nace en remotas civilizaciones asiáticas, se instaura en el antiguo derecho romano, queda abolida en el siglo XVIII y resucita sobrecargada de cientifismo y crueldad en nuestro moderno siglo XX. Alec Mellor es un abogado y criminalista francés católico. Es un delicado jurista que conoce a fondo la índole escandalosa de la materia de que trata. Por eso no se ha detenido en morbosas descripciones. Habla del tormento del potro, de la bañera, de los borceguíes, de la electricidad, como dando por supuesto que el lector conoce en qué consisten y no concediéndoles —a los procedimientos y a su descripción somera y atroz— una decisiva entidad dentro del gran alegato contra la tortura que su libro representa. Esto tiende a limitar su área de influencia, no obstante apuntar tan escabrosas nociones.

El esfuerzo mayor de Mellor —autor de otros numerosos tratados— ha consistido en demostrar jurídica y prácticamente la ineficacia de la tortura para penetrar en la verdad, para obtener una confesión, imponente resultado que ha requerido arduas exposiciones históricas y la persecución a través de todas las épocas y de distintos países de ese ominoso estigma, últimamente proscrito en todos los Códigos penales y oculto en la oscuridad y el secreto de los calabozos policíacos

o en los campos de concentración, pero que durante una buena porción de años —como no debe ignorar ningún lector— estuvo legalmente considerado. Ni siquiera el llamado «suero de la verdad», el narcoanálisis, se salva de esta extraordinaria impugnación. La inyección intravenosa de una dosis de pentotal o de cualquier otra droga puede ayudar al psiquíatra a ahuyentar complejos en su paciente y a retrotraer sueños perdidos que alumbren, tras la interpretación de lo que se presenta siempre como signos simbólicos, determinadas reacciones. Pero una garantía de confesión, una prueba concreta para absolver o mandar a la silla eléctrica a un individuo, eso no lo da el narcoanálisis.

A pesar de que Mellor rehuye las descripciones escabrosas no por eso dejamos de entrever los *métodos especiales,* antiguos y modernos (caballete, gran potro, potro pequeño, cojinete, colcha, prueba del agua, hoguera, aplicaciones eléctricas, palizas, interrogatorios del llamado *tercer grado* —popularizados por la policía americana—, insomnios, hambre, etc. Modernamente estos procedimientos llegaron a revestir un carácter más de persuasión psicológica y de terror presentido que de dolor físico, matiz puesto en ejecución por la Gestapo y que no excluía, por supuesto, la aplicación del tormento real cuando fallaban las persuasiones. Un teórico de la tortura moderna —y práctico— fué el belga Delfanne, alias Masuy, que llevó el *suplicio de la bañera* a su culminación. «Técnicamente la operación consistía en la inmersión completa del paciente, debidamente atado, en un baño de agua generalmente helada.» Un médico o el propio Masuy vigilaban el peligro de asfixia. La operación se repetía varias veces. Después el paciente era secado a conciencia, calentado, friccionado con alcohol y reconfortado con coñac. Seguía una colación ofrecida por Masuy, cigarrillos y amabilidad y la comunicación de que uno de los cómplices del paciente acababa de denunciar a todo el mundo. Si después de todo esto no se producía la «confesión», con destino a la *Abwehr* alemana, el suplicio comenzaba de nuevo. A veces sólo los preparativos de la tortura, que equivalen a una eliminación fulminante de la voluntad de resistir, eran suficientes. La Gestapo utilizó discos de gramófonos con aullidos.

Fundamental en la tortura —al menos en la tortura en tiempos de paz— es no matar al paciente, impedir que se desvanezca y, sobre todo, no dejarle señales demasiado evidentes.

En este libro se estudia la tortura en el antiguo Derecho romano —cuya legislación se funda en el cap. 18 del libro XLVIII del *Digesto,* de Justiniano, titulado *De questionibus,* basado a su vez en una obra desgraciadamente perdida: *De officio proconsulis,* de Ulpiano—, en

la época feudal —con su Inquisición de la perversidad herética y su mención especial y en verdad sorprendente de la Inquisición española—, en los estados europeos de los siglos XVI y XVII, la abolición de la tortura a partir del siglo XVIII —sin que toda la gloria pertenezca, como se dice, a Voltaire y a Beccaria y a la Ilustración, sino a una corriente abolicionista y vieja que culmina en el «siglo de las luces»—, la ausencia también de tortura durante el caótico período de la Revolución francesa (sólo guillotinaban) y durante el siglo XIX, aunque no es posible descartar abusos aislados. «Si comparamos la historia de la tortura moderna a un drama diremos, gustosamente, que el telón cae sobre un primer acto idílico: el siglo pasado. Al levantarse para el segundo acto, cuya escena es el siglo XX, el cuadro que se descubre es el de un osario. ¿Qué ha pasado entre tanto? ¿De dónde procede tan trágico cambio?»

Según Alec Mellor, las causas de reaparición de la tortura son tres: la aparición del Estado totalitario —prototipo: Unión Soviética—, la necesidad impuesta por las condiciones modernas de la guerra entre estados, civil o colonial: «la búsqueda, a cualquier precio, en todo momento, siempre de extrema urgencia, de la *información,* de donde se sigue el desarrollo de los servicios *especiales* y del interrogatorio *especial*». La tercera causa de reaparición de la tortura es el peligro del asiatismo. Quiere decir Mellor que de Asia ha retornado el Estado totalitario, y que el ejemplo asiático, tras la guerra ruso-japonesa de 1905, exaltó la profesión de espía, antes despreciada. Transcribimos a continuación un párrafo interesante, aunque muy sabido: «Hoy en día, en un Estado totalitario, la policía política secreta no es un órgano de Estado. Es el propio Estado, y su omnipotencia se explica con una palabra: la impunidad, que, como en el mito del anillo de Gygés, es inseparable de un secreto necesario. Quien comprenda esta ley, posee la clave del problema.» Y añade nuestro autor, con mayúsculas: «EL VERDADERO DETENTADOR DEL PODER OCULTO, EN NUESTRAS SOCIEDADES, ES AQUEL QUE, A LA SOMBRA DEL SECRETO DE ESTADO, DISPONE DE INQUISIDORES.»

El Okrana zarista, la Checa comunista *(Tcheka,* siglas que provienen del título que tomó la organización confiada a Félix Edmundowitch, tras la subida al poder de Lenin: «comisario extraordinario de lucha contra la Contrarrevolución, la Especulación y el Sabotaje»), el también comunista tribunal secreto del NKVD, más tarde convertido en MVD; la OZNA yugoslava, la OVRA de la Italia fascista, la Gestapo *(Geheime Staat Polizei)* y la SD *(Sicherheitdienst des Reichsführer SS)* de la Alemania nazi —las organizaciones más atroces—; la *Milice française* —organización alemana camuflada—, el FLN ar-

gelino y las, llamadas por Alec Mellor, «fuerzas del orden», es decir, el Ejército francés de guarnición en Argelia, son los instrumentos que han convertido el mundo moderno —este mundo de los cohetes dirigidos— en un osario y en una vergüenza. Sin embargo, a pesar de las cámaras de gas, de los graves exterminios guerreros y del hambre de una tercera parte de la humanidad, el más urgente problema consiste ahora en estipular los medios para un severo control de la natalidad. Esto habla ya de una estupidez inimaginada. Los caminos del Señor son demasiados. Pero la cuestión no termina en las organizaciones políticas. Ahora les toca el turno a las organizaciones policíacas, cuya participación en el problema también estudia Mellor con despliegue de veraz documentación y —¿por qué no?— valentía. Sin necesidad de que su anatema incluya a todos los policías de Francia, pues a cualquiera le consta la existencia de policías honrados, esta frase es valiente: «Mal reclutada, pagada ridículamente, diezmada entre 1940 y 1945 por depuraciones sucesivas, indiferentes en su mayoría a los progresos técnicos, trabajando en régimen de improvisación continua, tal fué durante mucho tiempo la policía francesa.» Dice Mellor en otro lugar: «Todas las policías del mundo, excepto la policía británica, han empleado en nuestros días la tortura *propiamente dicha.*» La fórmula «propiamente dicha» quiere decir que no se entiende por tortura sólo las palizas, sino otros procedimientos más «refinados», que van desde el apaleamiento hasta la privación del sueño, procedimiento éste referido al *tercer grado* americano.

«Excepto la policía británica.» Esta frase nos lleva a destacar algunas de las particularidades del libro de Alec Mellor. El hecho de que la policía inglesa, ni su famoso «Intelligence Service» —el más viejo de los servicios de información del mundo (data del siglo XVI—, ni el Estado en general hayan practicado la tortura de la manera sistemática y cruel que la han practicado los restantes Estados —al decir de Mellor—, parece ser obedece a que en Inglaterra no se difundió el Derecho romano como en los demás países de la Europa occidental. En Inglaterra no se introdujo la tortura gracias a la escasa romanización de la isla.

Otra de las particularidades del libro de Mellor estriba en la versión que da de la Inquisición y de sus quemas de herejes, versión encaminada —con razón o sin razón, esto no es ahora de nuestra incumbencia— a exculpar a la Iglesia, en el sentido de que «el carácter propio de la Inquisición española es que perdió, de hecho si no de derecho, su objetivo primitivo para convertirse en *institución del Estado y no de la Iglesia*», obra de los Reyes Católicos «y de sus sucesores en virtud de una interpretación tendenciosa de una bula de Six-

to IV, cuyas protestas fueron vanas». Bajo pretexto de extirpar las herejías, tales órganos del Estado se dedicaron principalmente a suprimir los focos políticos y a confiscar sus fortunas en favor del príncipe.

En torno al pensamiento de los hombres de la Edad Media —y siguiendo en el orden de las particularidades— vale anotar la declaración de nuestro buen rey castellano Alfonso X el Sabio, en su *Código de las Siete Partidas:* «Los sabios antiguos hacían bien atormentando a los hombres para saber la verdad.» Por último, al comenzar el libro, Mellor afirma que todos los pueblos de la antigüedad conocieron la tortura, «con la única excepción del pueblo judío». Si se tiene en cuenta que el pueblo judío, ignorante de la tortura en la antigüedad, ha sido, a cambio, el pueblo más torturado de la historia moderna, la singular afirmación de Mellor, que se limita estrictamente a las palabras reseñadas, hubiera requerido mayor desarrollo y abundamiento de razones.—EDUARDO TIJERAS.

LIBROS RECIBIDOS

MARÍA ESTHER VÁZQUEZ: Los nombres de la muerte. *Emecé Editores. Buenos Aires, 1964; 114 pp.*

La aparición de María Esther Vázquez, poetisa y narradora, en el ya bien poblado ámbito de los cuentistas argentinos actuales, ha sido saludada con muy particular aprobación por un exigente conjunto de plumas coterráneas, desde las de Mujica Lainez, Bioy Casares o Whitelow hasta las de Peyrou, Bianco, Silvina Ocampo, Ezequiel de Olaso y Jorge Luis Borges. Este, en su inteligente prólogo al libro que nos ocupa, y después de afirmar de él que «es clásico, sin desmedro de la pasión, de la imaginación y de esa apariencia de eternidad que deben tener todas las criaturas del arte», asienta: «María Esther Vázquez ha sentido hondamente el central enigma de la muerte y cada uno de sus cuentos ilustra algunas de las formas inagotables de esa cotidiana asechanza.» La afirmación, que en sustancia no peca de errónea, sí puede, en cambio, resultar algo ambigua, a no ser que la «muerte» a la que se refiere, sin ir más allá, el primer cuento del volumen, sea la muerte del amor en su protagonista: nada menos, por cierto, que Isabel la Católica, cuya identidad, hábilmente escamoteada hasta entonces

por la narradora, se nos revela súbitamente —y con un golpe interior bien asestado— en las líneas finales del relato.

De todos modos, las últimas palabras que de Borges hemos transcrito aluden con justeza al conjunto del libro, aunque no tanto —o no con tanta justeza— a «cada uno de sus cuentos». Estos —catorce exactamente— revelan, desde luego, a toda una escritora provista de tanta sensibilidad como buena mano y que, lejos por suerte de atenerse a un estilo «en ordre» —estereotipado y profesionalmente «conveniente» gracias al habitual culto a la «personalidad» fácil y a un par de fórmulas en troquel—, se mimetiza con los específicos mundo y médula de cada relato hasta lograr una variedad y una propiedad que son dos de las virtudes más apreciables, a nuestro entender, en un libro de cuentos. Se trate de unos personajes femeninos o masculinos, exquisitos o elementales, de nuestro siglo o de hace cinco, de catorce años o de ochenta, María Esther Vázquez sabe pulsar en todos los casos el lenguaje y la técnica más recomendables, contando también con la enjundia central de cada relato, como de alguna misteriosa forma está mandado, para lo que respecta a tratamiento, extensión y color.

De los cuentos cuyo asunto se radica en la España de la Reconquista —circunstancia histórica que, al parecer, ejerce un especial y reiterado atractivo sobre la narradora—, los titulados «Confesión» y «La promesa» resultan psicológicamente más convincentes que «El ajedrez», de tan sugestiva lectura como los citados aunque de zorrillesco y un tanto super-romántico desenlace. A su vez, de los relatos argentinos, entre los que distinguimos los campesinos y los urbanos «Después del juego», «El Fatiga» y «La ausente», son sendas impresionantes obras maestras —en especial, los dos últimos—, a buena distancia de los demás: «En la víspera», «El presentimiento», «La lluvia», etc. Cierto que todos los cuentos de «Los nombres de la muerte» tienen un excelente nivel de calidad; cierto, también, que el alcanzado por «El Fatiga» y «La ausente» no es fácilmente asequible; como muy bien afirmó Ernesto Hemingway, lograr textos como los citados es cuestión de suerte (suerte no excluyente, por supuesto, del básico talento creador). De entre los cuentos de amor, el impacto del titulado «Los anónimos» es asimismo muy apreciable. Pero he aquí que el conocido peligro de destacar tales o cuales piezas de un libro se hace aún más falaz cuando el libro entero arroja un tono medio de calidades diversas, caso en el que se halla «Los nombres de la muerte». Dé buena cuenta esta afirmación del azaroso capítulo de preferencias, en las que, ya al margen de la intención crítica, no puede por menos que influir el libre y arbitrario placer personal.—Q.

PEDRO LAÍN ENTRALGO: La amistad entre el médico y el enfermo. *Ed. de la Real Academia de la Historia. Madrid, 1964.*

No como tal «discurso», sino como pieza literario-científica de macizo interés, prevalecerá el texto que, escogido de un libro inminente, leyó Pedro Laín Entralgo con motivo de su ingreso y recepción pública en la Real Academia de la Historia. Una vez más, Laín acredita su penetración y su ponderación ensayísticas a lo largo de un tema que, tanto como escritor que como médico, atrae su atención desde hace años. Precisión, documentación y originalidad de enfoque asisten a estas páginas de Laín dedicadas a un asunto tan complejo y atractivo como el que, partiendo de los precedentes antiguos y de la idea cristiana de la amistad, configuró en la Edad Media la relación médico-paciente. Las implicaciones psicológicas inherentes a aquella especial —y digamos «funcional»— relación alumbran un área extensísima del eterno componente humano y de la concreta vida medieval, de muchos de cuyos aspectos hace el autor un vasto rastreo crítico e histórico. Es casi impracticable, en este texto, la segregación de lo netamente científico y de lo puramente ensayístico, de lo acarreado por el doctor Laín Entralgo y de lo acarreado por el escritor Pedro Laín: buena prueba, al cabo, de su homogeneidad y coherencia.

En su discurso de respuesta —tan poco «discurso», en el sentido oratorio, retórico y peyorativo, como el de su apadrinado en el acto académico—, Dámaso Alonso desarrolló una justa semblanza de Pedro Laín Entralgo, cuya obra literaria revistó con acierto, sin mengua de una perfilación biográfica del hombre. Y, después de especificar que la relación de «otredad y projimidad» es una constante en la obra de Laín, declaró ver en ella muchas de sus más hondas motivaciones. «Yo veo en ese círculo —determinó Dámaso Alonso— el núcleo del interés antropológico de Pedro Laín, núcleo fulgurante, encendido como una brasa: eso que arde dentro es caridad, es amor.»

Una sobria edición de la Real Academia de la Historia conjunta ambos valiosos textos.—Q.

WALTER KERR: El rechazo del placer. *Versión española de Carlos R. de Dampierre. Colección Psico-Social. «Sagitario S. A. de Ediciones y Distribuciones». Madrid, 1964.*

Si es cierto que la pereza es madre de todos los vicios, no lo es menos que el ocio lo es de óptimas virtudes. La ciencia y el arte, en él

crecen originariamente. Y también, de algún modo, crecen en él la dignidad y la estatura espiritual de todos los hombres. Pues bien: nuestra época tiende a anular el ocio. Una idea excesiva del utilitarismo deseca y atrofia, para una considerable parte de la humanidad contemporánea, el gusto y el sentido de la existencia: hoy, todo tiene que «servir» para algo. Y si, como defendía Ortega y Gasset, sucede que lo mejor de la vida es justamente «lo que no sirve», el flamante fenómeno reviste un carácter de endémica enfermedad social más que alarmante. Buen conocedor de su país, uno de los más aquejados de ese mal—si no el que más aquejado de todos—, el norteamericano Walter Kerr analiza minuciosamente en este libro los síntomas, el alcance y la significación del «rechazo del placer» o, más exactamente, de su decadencia. De aquí el indudable interés de este volumen, que la serie «Psico-Social» de «Sagitario» —serie donde ya apareció el importante «Motivación y personalidad», de A. H. Maslow— acaba de lanzar a la divulgación bibliográfico-sociológica de altos vuelos. La obra de Kerr no carece, además, de notables amenidad y estilo, si bien es cierto que la modélica traducción al español del poeta Carlos R. de Dampierre, cuyas versiones de Valéry, Rimbaud, Rodenbach o Péguy gozan de muy justo renombre, impide distinguir bien de los originales ciertos y muy específicos valores literarios.—Q.

ENCICLOPEDIA METÓDICA LAROUSSE. *Tres volúmenes. Edit Larousse. París, 1964.*

Por muchos y muy diversos motivos, demasiado largos de detallar aquí, la aparición de una enciclopedia es siempre un acontecimiento bibliográfico, cuya especial importancia incluso rebasa en ocasiones la de la obra en sí, con tal de que ésta esté provista de un aceptable nivel de solvencia. Digamos sólo que una enciclopedia sencillamente digna es siempre un mundo, y, además y sobre todo, un mundo no destinado a las minorías, sino a amplias, cuando no copiosas, zonas de público, que es, en suma, un excepcional e insustituíble elemento de cultura.

La nueva «Metódica» que, amparada en su experiencia y prestigio, acaba de lanzar «Larousse» en castellano, bajo la dirección de Ramón García-Pelayo, presenta, al margen de su estricto valor documental, algunas características en verdad originales y sobre las que nuestra atención ha recaído inmediatamente; las reseñaremos del modo más somero.

En primer término, y entendiendo la necesidad y el afán sintetizadores de nuestro tiempo, la nueva «Metódica» de Larousse ha sabido olvidar el antiguo concepto que pretendía hacer de una obra destinada a grandes masas lectoras un caro y montañoso rimero de pesados volúmenes, capaces de ocupar por sí solos todo un apartamento, y en una mayoría de casos, inasequiblemente plúmbeos. En sólo tres tomos, de dimensiones no ligeras, pero tampoco desmedidas, la «Metódica» desempeña un papel airosísimo en el campo de la especialidad, abarca una enorme cantidad de temas —no haciéndolo desde farragosas alturas supereruditas ni tampoco desde elementales simplificaciones, sino desde un justo y muy suficiente término medio—, y aún halla espacio para menudear entre sus páginas el tan útil como embellecedor complemento de una vasta serie de ilustraciones que incluye desde una iconografía generosísima hasta la foto de actualidad o la reproducción a todo color del cuadro maestro o del paisaje sorprendente.

Cabe también destacar, y sobre todo desde una revista como ésta, el enfoque sustancialmente hispanoamericano que se ha dado a la obra. Diríamos como pensada en español, *la flamante «Metódica» no sólo dedica a los temas de España e Hispanoamérica la mayor atención, sino que funciona en virtud de una óptica y una orientación culturales eminentemente hispánicas y que, en mayor o menor medida, afectan hasta a materias de muy difícil filiación étnica, continental o nacionalista. Una legión de grandes plumas y especialistas de habla española ha sido convocada para tratar, del modo más acabado y a tenor de la intención y el alcance de la obra, cada uno de sus capítulos y materias, rigurosamente puestos al día.*

Un tercer y no menos singular aspecto de la «Metódica Larousse» es la ordenación, grata y racional al tiempo, con que el contenido de la obra se nos presenta a lo largo de sus tres volúmenes (de Geografía, Historia Universales e Historia de la Música, el primero; el segundo, de Matemáticas, Física, Química y Ciencias Naturales, y el último, de Historia del Arte, Mitología, Religiones, Lengua, Literatura, Derecho, Economía Política y Vida Práctica). La funcionalidad y disposición de los tres tomos permite un rápido y cómodo acceso al tema y a la página deseados, y las ricas imágenes gráficas coadyuvan a localizar, por vía visual, y podríamos decir sensorial, *cualquier pasaje.*

En realidad, y en su recién editada «Enciclopedia Metódica», Larousse ha creado una obra totalmente nueva —aun con sus parciales refundiciones y fuentes de otros lanzamientos suyos, franceses— y originariamente redactada en castellano; ha discernido lo que al lector convenía, y prescindiendo de excesivos puntillismos técnicos, únicamente atañederos a los especializados en cada asunto, ha puesto al alcance

del lector culto de España y de la América que habla español una obra modélica en su género, que abre nuevas vías, insospechados caminos —más transitables y por mayor número de personas— a la antigua ambición de las imprentas por tratar de congregar el mundo en unos millares de páginas.—Q.

R. Fernández de la Reguera y Susana March: Fin de una regencia. *Editorial Planeta. Barcelona, 1964.*

He aquí la tercera entrega de la muy valerosa empresa narrativa en que están empeñados Ricardo Fernández de la Reguera y Susana March: nada menos que continuar, y con tan poderosos aliento y ambición como los que puso en el empeño don Benito Pérez Galdós, la vasta serie de los «Episodios Nacionales».

Con «Fin de una regencia», cuyo período histórico abarca los cuatro años que van desde el desastre de la definitiva disolución del imperio colonial español hasta la mayoría de edad del rey Alfonso XIII y el consiguiente término del poder de doña María Cristina (1898-1902), los autores se adentran ya en nuestro siglo y nos prometen el sucesivo lanzamiento, desde los días citados hasta los de la posguerra española, de nueve títulos más, aparte de éste y de los dos que le antecedieron ya: «Héroes de Cuba» y «Héroes de Filipinas».

La diestra mano narrativa se alía aquí al dato histórico y a la retrospectiva penetración del movedizo ambiente político y social que caracterizó nuestro fin de siglo. En «Fin de una regencia», y mediante un procedimiento de «transparencias» muy a lo Galsworthy o a lo Dos Passos, se nos alcanza todo un ambiente nacional a través de la familia Aymerich, de la alta burguesía barcelonesa, sacudida, como el país entero, por la indeclinable presencia de todo un nuevo estado de cosas.

Y, como en los «Episodios» galdosianos, la narrativa fuerza que nos presenta personajes y situaciones, hechos y días a través de unas vidas concretas es un excelente y «ameno» instrumento con que se nos lleva de la mano al problema español colectivo que constituye el fondo de la obra y su fuerza. Excelente la edición de «Planeta».—Q.

JUAN CERVERA-SANCHÍS: Extraño amor. *Col. Arrecife. Cádiz, 1964.*

Para comprender en toda su extensión la obra de Juan Cervera hace falta antes revisar sus circunstancias, los seres y el paisaje que lo rodean, los misterios y las realidades que han hecho de él uno de los elementos más puros y sinceros de la joven poesía andaluza. Apartado, solo en un pueblo, sin apenas contacto con las corrientes más o menos favorables del exterior, ha ido, poco a poco, madurando su voz a base de campo abierto, de naturaleza viva y de palabras nacidas en la sombra de los olivos o sobre surcos. Por eso los temas que él trata, las fuerzas que lo mueven, nacidas de honda raíz casi salvaje, son auténticos.

Se ha hablado hasta el cansancio, y se sigue hablando aún, de la llamada poesía social. Exhaustivas dosis de este «género» nos las hemos encontrado a cada paso, en cada página de revista, en cada libro que se editaba. Nosotros hemos pensado muchas veces que la poesía no debe tener divisiones ni delimitaciones, que no hay por qué sujetarla a unas normas o línea de moda, y que si hay que denominarla de alguna manera sería con el calificativo total y universal de poesía humana. Juan Cervera ha tomado estos elementos de la «forma social» —pero directamente y con experiencia— y los ha incorporado, junto a todas las demás verdades, a su verso. El cantar sólo y exclusivamente a la alpargata, al andamio y al surco no parece que sea cualidad de una persona abierta, sino el obsesivo y limitado. Hay cosas, muchas más cosas que en este libro, «Extraño amor», se amasan, se sueñan, se quieren, y que están palpables formando un todo lírico, una conjunción de recuerdos, esperanzas y hechos: la vida en todos sus aspectos.

Los poemas de «Extraño amor», algunas veces, de tanta sinceridad, se desbordan y pierden calidad y equilibrio. Así, al lado de buenos versos, se encuentran vulgares manifestaciones sentimentales, manidas expresiones y un ya pasado romanticismo de mala hechura. Se le podría pedir al autor más disciplina, más sacrificio y más consciencia. Que no se dejase llevar, que refrenase o que dirigiese el ímpetu para no irse por las ramas. En ocasiones —y esto es una ventaja— frases torpes de C-S se salvan sólo por una natural limpieza de dicción. Pero, en general, versos auténticos, con numerosos hallazgos y, sobre todo, puros y con fuerza.

«Extraño amor —(¿por qué lo de extraño?)— es una historia. Algo que se está recordando y ha ocurrido. Ese recuerdo todavía sigue viviendo en el poeta y el tema llega a cobrar más intensidad cuando se ve que es imposible el regreso y volver a decir palabras que hace tiempo se olvidaron.—V.

MIGUEL ANGEL DE ARGUMOSA: Poemas sombríos. *Madrid, 1963.*

Hay poco de aprovechable y pocas cosas que merezcan la pena en este libro desigual, recargado excesivamente hasta el punto de que algunas ideas que pudiesen tener interés están malogradas por un afán inútil de barroquismo, de enturbiamiento. En vez de tender a una mayor pureza y síntesis, se empeña el autor, la mayoría de las ocasiones de la mano de un Vallejo mal digerido, en persistir, insistir, machacar con versos que, si se quisiera hacer algo más definitivo y claro, sobrarían.

Un surrealismo desacompasado quita valor y grandeza a temas que por sí solos, sin deformaciones, tienen la suficiente persuasión. Es una pena que en vez de elevar, destruya. M. A. de A. posee una manifiesta obsesión por los muertos, muertes y otras variaciones de cementerio. Estos no faltan en ningún poema y, en algunos, se repiten hasta lo exhaustivo, formando así una desagradable y mal compuesta sinfonía fatua.

En escasos momentos, una sinceridad expresiva logra trascender, pero el poeta, en vez de seguir el camino de los primeros versos, se desvirtúa y escoge lo más fácil: el formulismo y una aprendida solución para no enfrentarse con las realidades dignamente. Con la ayuda de una desgarrada sinceridad, que resulta extremista y falsa, elude la gran verdad de lo que está palpitando delante de los ojos.—V.

MIGUEL ANGEL DE ARGUMOSA: Asombros. *Col. Conde Arnaldos. Madrid, 1694.*

Indudablemente y a través de una serie de experiencias más o menos duras, en todo poeta existe una válvula de escape por la que desembocan—en forma distinta a su anterior menester—las palabras inéditas y las sinceridades.

Se podría hacer un estudio comparativo entre el primer libro de M. A. de A. y este segundo, pero es más definitivo dar una visión general y concisa de los dos para que el lector, después, efectúe el balance y valorice uno y otro.

La anteriormente dicha válvula de escape se podría interpretar de varias maneras. Sabemos que «Poemas sombríos» es una serie de versos recargados e influídos por un surrealismo pasado y falso. Ahora, sin embargo, nos encontramos con todo lo contrario: poemas cortos, sinte-

tizados; sentimientos y pensamientos escuetos y más productivos. El poeta, como ganado por una luz momentánea, en pocos versos dice lo que tiene que decir y con eso basta. Es un golpe, un rayo que dura lo suficiente. ¿Qué más podemos pedir? Es muy difícil dar la talla justa y sin rodeos, precisar el instante, definir —una de las condiciones de la definición es que esté construída con el mínimo de palabras— líricamente el milagro. O no definirlo, sino trascender, darnos el álito suficiente para participar en el canto.

A veces, Miguel Angel de Argumosa peca de defecto, y un poema —quizá a causa del esfuerzo por llevarlo a la simplicidad— se convierte en una greguería y resulta que ya, en este terreno, pierde valor. La cuestión no reside ahí; tampoco la expresión poética es ésta, precisamente. Pero, no obstante, las aportaciones que nos trae «Asombros» son positivas para calibrar y para compartir; para ponerse al lado de un hombre que le ha bastado un año para limpiarse de terrenos estériles y gritos que no llevan más que a la confusión.—V.

RUBÉN BAREIRO SAGUIER: Biografía de ausente *Col. Alcor. Madrid, 1964.*

Desde todos los puntos de Sudamérica vienen llegando, con gran asiduidad, libros y más libros de versos. Todos ellos con un denominador común: la palabra nueva y fuerte. Se puede decir que esta es la hora de la poesía sudamericana; el momento de lanzarse vigorosamente —es elevado el número de jóvenes poetas— a formar parte del canto perpetuo y general. Es posible que todavía se desconozcan muchas voces, que permanezcan inéditos la mayor parte de esos autores, que no haya habido la necesaria difusión o, por lo menos, la suficiente; que se haya creado un silencio voluntario en espera de marcar el compás para el comienzo.

En una crónica sobre la actual generación argentina nos vienen ciertos testimonios dignos de tener en cuenta ahora, ya que sirven no sólo para señalar el movimiento intelectual argentino de hoy, sino también para el resto del continente: «Cada una de estas expresiones de su tiempo ha dejado representantes de jerarquía universal, como Zorrilla de San Martín, Echevarría, José Hernández, Estanislao del Campo, Lugones, etc. Todo este bagaje de pasado, unido a la problemática presente, nos lleva a las tendencias actuales. Sin lugar a dudas, estas tendencias están condicionadas de afirmar sus exponentes, como representantes de una nueva poesía que pasará al futuro y quedará grabada en el mundo poético hispanoamericano.» Y anteriormente el mismo autor de este testimonio dice: «Me refiero al «ya», no escarbo en el

«todavía no» ni en el «hubo». Lo que indica que se trata de un grupo con realidad presente y, aunque ligado por la tierra y el testamento de la palabra a las generaciones anteriores, posee cristalización propia y autonomía capaz. Esta realidad—ya se ha dicho que se reciben libros de toda Sudamérica—se puede generalizar y proclamar a favor de Chile o de Nicaragua, de Paraguay, de Colombia o de otro cualquier país.

Ahora nos llega «Biografía de ausente» escrito por Rubén Bareiro Saguier, de Paraguay. Hay que hacer notar las diferentes influencias que una circunstancia, un hecho, o un complejo universal o íntimo, puede ejercer en el sentido y en la manera de expresión de un autor. No cabe duda que un poema responde a un estado de ánimo, a una concepción vital y a un paisaje. Estos tres puntos concretos: el sentimiento, las ideas y el aire que respiramos (quiero decir el mundo exterior), están palpables en toda obra de arte de más o menos calidad. Aún en la obra puramente abstracta, donde existen menos datos de identificación—es posible que, todavía, no estemos acostumbrados a la visión y comprensión general, a través de la intimidad de las abstracciones—están las multitudes experimentales de una vida y un mundo llevados, directamente, de la destrucción interior a la plasmación en el cuadro, en la piedra o en el papel. Este es el caso de Rubén Bareiro Saguier. El no traduce su visión sino que, en cuanto la concibe, y tal como se le presenta—pura y simple—la realiza gráficamente. Va componiendo el poema a base de golpes simbólicos. Cada verso es un mundo, en apariencia independizado del resto. Parece como si, de verso a verso, hubiera una dimensión abismal, un caos o la nada. Deseamos, mientras leemos, subir al siguiente escalón, entrar en una nueva luz, para huir y no caer en las profundidades.

«Biografía de ausente» es, sin discusión, un libro de madurez. Madurez flagelante, viril y recia. El autor habla con voz vigorosa y segura, con elegante capacidad técnica. Es posible que su poema se pueda nominar de clasicismo lírico: el verbo pausado, la claridad y la limpieza, dentro de un ámbito subjetivo y espiritualizado en estilizaciones.

Así el dolor es cierto
Y es un profundo pozo
En mí mismo cavado
Con sus inciertas luces sofocantes
Con sus sombras seguras
Sus cauces despeñados
Sus coágulos duros
Los esteros de la enterrada sangre
Que escapa por sus poros partidos
Y tinta su pellejo de braza

Neto el corazón
Blanco sobre la palma abierta
Me es posible gritarte
Sacudirte
Vomitarte
Tragarte
Blasfemarte
Llorarte simplemente
Y cerrarte la mano.

Hemos señalado la claridad y en R. B. S. se da no sólo expresiva, también está presente la claridad visual y divisora. Le administra a cada verso todo el valor posible, sintetizando al máximo, hasta el punto de que muy pocas veces tienen hilación. Por sí solos ofician la verdad rotunda. Y, entonces, cada poema es una inmensa reunión compuesta de entrecortadas sensaciones, hasta formar —todas juntas— un canto total. Quizá en esto resida lo difícil de la poesía de Rubén Bareiro: en saber conjuntar todos estos latidos y construir, con ellos, un entero corazón que está viviendo.

Rubén Bareiro Saguier pertenece a una generación de postguerra: la del 48. Por esta razón se podría esperar que su verso fuera más bien de rebeldía y dureza, pero, sin embargo, la reacción fué muy contraria. Contestó con la mayor elegancia, haciendo una poesía altamente lírica y, aunque consciente, enclavada en la más sincera línea de pureza. Esto no quiere decir que si sitúe fuera de los problemas circundantes, sino que ha sabido mantener su obra al margen de todo ruido pasajero.

Comentario especial y detallado —propio de un crítico de arte— merecen los grabados del gran pintor Carlos Colombino. Estos completan y complementan la trayectoria de «Biografía de ausente».—V.

INDICE

NUMERO 184 (ABRIL DE 1965)

Ilustraciones de GALLEGO.

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1965

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO», correspondiente al año 1965, con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara.

5.ª Los trabajos se presentarán llevando un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y, dentro, el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y *curriculum vitae.*

6.ª Los trabajos, mencionando en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1965 DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA, deberán enviarse al jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3 (España).

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1965.

8.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1965 DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA es de pesetas CINCUENTA MIL.

9.ª El Jurado será nombrado por el ilustrísimo señor director del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

10.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 21 de marzo de 1966.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la Colección «La Encina y el Mar», de Ediciones Cultura Hispánica, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cien ejemplares.

12.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería, en ningún caso, inferior a mil ejemplares.

13.ª La liquidación de los derechos de autor de esa posible segunda edición se efectuaría a la salida de prensas del primer ejemplar.

14.ª El poeta premiado se compromete a citar el premio otorgado en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra se hicieran.

15.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del Jurado.

16.ª El plazo para retirar los originales no premiados del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 30 de junio de 1966.

Madrid, abril 1965.

PRESENTE Y FUTURO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

La labor conjunta de setenta y tres especialistas sobre los más actuales problemas de la lengua y la cultura españolas constituye el fondo de esta verdadera enciclopedia del español contemporáneo, editada a raíz del I Congreso de Instituciones Hispánicas, convocado por el Instituto de Cultura Hispánica el pasado mes de junio de 1963, en Madrid.

Junto a los hechos positivos de una realidad o «presente» del idioma no faltan en ella las previsiones, siempre más subjetivas y dudosas, de nuestro «futuro» lingüístico, que nos permitirán no sólo un pensamiento previsor, sino una acción encaminada a asegurar la unidad expresiva en el amplio mundo hispánico.

Sin duda, el resultado de ese gran esfuerzo por definir los problemas vivos del español actual, que supone este libro, Presente y Futuro de la Lengua Española, *será, como el Congreso que lo ha hecho posible, un decisivo avance de nuestra actual lingüística.*

VOLUMEN PRIMERO

I. LA SITUACION ACTUAL DEL ESPAÑOL

El judeo-español

La expansión del español

Atlas lingüísticos y toponimia

El español hablado

El español literario

VOLUMEN SEGUNDO

II. LA UNIDAD DEL ESPAÑOL. CARACTERIZACION Y PERSPECTIVAS

III. METODOLOGIA DE LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL

La fecha límite de recepción de originales para el Premio Francisco A. de Icaza, del Instituto de Cultura Hispánica, ha quedado prolongada hasta el día 30 de julio próximo.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión 250
Secretaría	— 249
Administración	— 221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España	300 pesetas
Extranjero	6 dólares
Ejemplar suelto	30 pesetas
» » (doble)	60 »

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 196.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

E. I. S. A. Oñate, 15. MADRID-20

E. I. S. A. Oñate, 15. MADRID-20

EDICIONES CULTURA HISPANICA

ARTE

	Pesetas
Arte abstracto y sus problemas (El)...	50
ARNAUD BLANCHETTE: *Ex votos de Brasil*...	350
L. V. BRANS: *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*...	130
RICARDO GULLÓN: *De Goya al arte abstracto*...	45
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *La ruta de Colón y las torres del condado de Niebla.* En rústica...	65
— — En tela...	80
FRANCISCO IÑÍGUEZ ALMECH: *Trujillo.* En rústica...	100
— — En tela...	125
ERNESTO LA ORDEN MIRACLE: *Elogio de Quito.* En rústica...	250
— — En tela...	275
PEDRO ORTIZ ARMENGOL: *Intramuros de Manila*...	350
JORGE DE OTEIZA: *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*...	40
CONDE DE SAN MIGUEL: *Cáceres.* En rústica...	195
— — En tela...	225
MANUEL SÁNCHEZ-CAMARGO: *Pintura española contemporánea*...	275
ANTONIO SÁNCHEZ CORBACHO: *Jerez y los Puertos.* En rústica...	65
— — En tela...	80
— *Ecija.* En rústica...	125
— — En tela...	160
— *Ecija (II).* En rústica...	150
— — En tela...	190

VARIOS

ANGEL ALVAREZ DE MIRANDA: *Obras completas de Angel Alvarez de Miranda* (dos tomos)...	250
MANUEL BALLESTEROS GAIBROIS y JULIA ULLOA SUÁREZ: *Indigenismo americano* ...	130
ANTONIO MANUEL CAMPOY: *Noticias de siempre* ...	55
JOSÉ CANELLAS CASALS: *Los buscadores de diamantes en la Guayana venezolana* ...	125
FERNANDO DÍAZ-PLAJA: *Verso y prosa en la Historia Española* ...	100
JOSÉ MARÍA GARCÍA ESCUDERO: *La vida cultural* ...	175
LUIS GONZÁLEZ BARROS: *Jerusalén y el futuro* ...	100
RONALD HILTON: *Los estudios hispánicos en los Estados Unidos.* Traducción del P. Lino Gómez Canedo, O. F. M. ...	135
JUAN JOSÉ LÓPEZ IBOR: *Rasgos neuróticos del mundo contemporáneo* ...	(En prensa)
FERNANDO OLIVIÉ: *Canadá: una monarquía americana* ...	120
CARLOS SEPTIÉN: *Testimonio de España* ...	50
GONZALO ZALDUMBIDE: *Egloga trágica.* Prólogo de José María Pemán ...	80
Las relaciones culturales y morales entre el viejo y el nuevo continente. (Respuesta al Cuestionario de la U. N. E. S. C. O.) ...	100

Pedidos a:

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria). MADRID-3

E. I. S. A. Oñate, 15. MADRID-20